





UNIVERSITY OF ILLINOIS  
AT CHICAGO

801 S. MORGAN  
CHICAGO, IL 60607







N

3

C5

V.30

1933-

1934

WARE



DIE CHRISTLICHE KUNST

DREISSIGSTER JAHRGANG 1933/1934



DRUCK: F. BRUCKMANN AG., MÜNCHEN



# DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT

FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN  
KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

DREISSIGSTER JAHRGANG 1933/1934

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, VERLAG, GMBH  
MÜNCHEN

SCHRIFTFÜHRUNG:

PROF. DR. GEORG LILL, DIREKTOR DES BAYER. LANDESAMTES FÜR DENK-  
MALPFLEGE, MÜNCHEN, WITTELSBACHERPLATZ 2; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT  
DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF.  
DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKAMMERER, HAUPTKONSER-  
VATOR AM BAYERISCHEN LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN



246  
V.30

Digitized by the Internet Archive  
in 2023

Daprate Library  
of Ecclesiastical Art

[https://archive.org/details/christliche-kunst\\_1933-1934\\_30](https://archive.org/details/christliche-kunst_1933-1934_30)



# INHALT DES DREISSIGSTEN JAHRGANGES

## A. AUFSÄTZE

### I. ÄLTERE KUNST

	Seite
Die neu aufgedeckten Mosaiken der Hagia Sophia in Istanbul. Von Franz von <i>Caucig</i> .....	208
Die neu aufgedeckte Taufkapelle von Dura-Europos. Von Franz von <i>Caucig</i> .....	337
Religiöse Darstellungen auf alten Hohlgläsern. Von Walther <i>Bernt</i> .....	40
Reliquiengräber und Reliquiengläser. Von Ludwig F. <i>Fuchs</i> .....	54
Der neue Ikonensaal des Kaiser-Friedrich-Museums. Von W. <i>Zalociecky</i> .....	190
Vom Bau der schlesischen Dorfkirchen. Von Fritz <i>Wiedermann</i> .....	33
Hans Baldung Grien und der Einfluß Grünewalds. Von Kurt <i>Schleyer</i> .....	196
Der Totentanz in der Mönchsgruft zu Hachenburg. Von Adolf <i>Meuer</i> .....	306
Die ehemalige Benediktinerabtei zu Sesto al Reghena. Von Emerich <i>Schaffran</i> ..	210
Der „Christus an der Geißelsäule“. Ein Lieblingsmotiv der barocken Andachtsbilderei. Von Georg <i>Weise</i> .....	185
Das Urteil des Pilatus. Von Rudolf <i>Berliner</i> ..	128
Die Entwicklung der süddeutschen Kanzeltypen des 17. Jahrhunderts. Von Annemarie <i>Henle</i> .....	309
Der Ratschluß der Erlösung. Im Bilde dargestellt in Dorschhausen, Landsberg, Einsiedeln und von Führich. Von Peter <i>Graßl</i> .....	121

### II. ZEITGENÖSSISCHE KUNST

#### a) ALLGEMEINES

Das künstlerische Programm des deutschen Katholikentages in Wien. Von Anselm <i>Weißhofer</i> .....	61
Die Renaissance der katholischen Kunst in Frankreich. Von Maurice <i>Brillant</i> (übersetzt von J. J. <i>Morper</i> ) .....	89
Der Katholische Kunstkreis zu Dresden. Von Erwin <i>Hensler</i> .....	249
Neue religiöse Kunst im Osten des Reiches. Von Heinrich <i>Roediger</i> .....	257
Randbemerkungen zur II. Internationalen Ausstellung kirchlicher Kunst in Rom 1934. Von Georg <i>Lill</i> .....	281
Die II. Internationale Ausstellung für moderne christliche Kunst (Esposizione internazionale d'arte sacra Cristiana moderna) in Rom. Von Hilde <i>Weigelt</i> .....	286

#### b) ARCHITEKTUR

Neue Kirchen der Diözese Speyer. Bauten der Architekten Prof. Albert Boßlet-Würzburg-Landau (Pfalz) und Prof. Michael Kurz-Augsburg. Von J. J. <i>Morper</i> .....	1
Kirchenbauten von Johann Kamps in Hamburg. Von August <i>Hoff</i> .....	217

Die neue Kapelle im Staatskrankenhaus der Berliner Polizei von Oberbaurat Scheibner. Von Richard <i>Hoffmann</i> ..	153
Kirchenbau an der Ostsee. Von Oscar Gehrig .....	268

#### c) MALEREI UND GRAPHIK

Religiöse Bilder Artur Brusenbauch. Von Anton <i>Jezek</i> .....	161
Der Kreuzweg von Freilassing. Von Joseph Eberz. Von Ernst <i>Kammerer</i> .....	230
Franz Köck. Von Bruno <i>Binder</i> .....	159
Neue religiöse Kunst im Osten des Reiches. Arbeiten von Gebhard Uttinger. Von Heinrich <i>Roediger</i> .....	257

#### d) PLASTIK

Zur Kunst Karl Baur's. Von Georg <i>Lill</i> ..	341
Neue Plastik in Münchener Kirchenbauten. Arbeiten von Adolf Giesin und Ferdinand Hauk. Von Richard <i>Hoffmann</i> ..	157
Peter Terkatz, ein rheinischer Bildhauer. Von Heinrich <i>Lützeler</i> .....	220

#### e) KUNSTGEWERBE

Wettbewerb für Kelche der Deutschen Gesellschaft für Goldschmiedekunst. Von Franz <i>Meunier</i> .....	164
Kelche von Karl Borromäus Berthold. Von Hans <i>Würker</i> .....	171

### III. GRUNDSÄTZLICHES

Merkblatt für den Klerus und geistliche Institutionen über die Zusammenarbeit mit Künstlern .....	12
Das Universale in der religiösen Kunst. Von Anton <i>Pfeffer</i> .....	74
Die Anordnungen des Hl. Karl Borromäus über die Errichtung heiliger Stätten und über die kirchlichen Geräte. Aus dem Italienischen übersetzt von Angelo <i>Lipinsky</i> .....	239

### IV. BERICHTE AUS DEUTSCHLAND

(Meist Ausstellungs- und Sammelberichte)

Berlin .....	274
Düsseldorf (Corneliusfeier und -Gedächtnisausstellung) .....	77, 78
Düsseldorf .....	202, 246, 301
Freiburg i. Br. ....	116
Köln .....	176, 244, 273, 330, 331, 336
Krefeld .....	335
München .....	22, 48, 174, 244, 296, 330, 356
Münster .....	52, 147
Telgte .....	302
Trier .....	202



	Seite		Seite
<b>KONGRESSE UND VERSAMMLUNGEN</b>		<b>Miller, Aloys (München)</b> .....	364
29. Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V. in Münster. Von Georg Lill .....	52, 147	<b>Möhler, Fritz</b> .....	82
VI. Religiöse Einkehr für bildende Künstler in der Erzabtei Beuron. Von Anton Pfeffer .....	175	<b>Oberberger, Josef (München)</b> .....	364
Tagung des Vereins für Christliche Kunst in der Diözese Köln. Von Karl Gabriel Pfeill .....	147	<b>Pfeffer, Albert, 60 Jahre</b> .....	179
<b>V. BERICHTE AUS DEM AUSLAND</b>		<b>Plontke, Paul, 50 Jahre</b> .....	337
<b>Chicago (Weltausstellung)</b> .....	24	<b>Pütz, Wilhelm (Bamberg)</b> .....	245
<b>Graz</b> .....	26, 79	<b>Ruckteschell, Walter v. (Athen)</b> .....	83
<b>Istanbul</b> .....	117	<b>Ruff, Ludwig †</b> .....	366
<b>Prag</b> .....	302	<b>Schagen (Neuß)</b> .....	177
<b>Wien</b> .....	302	<b>Schlösser, Hugo, 60 Jahre</b> .....	276
<b>VI. DENKMALPFLEGE</b>		<b>Schmid, Willy †</b> .....	337
Schloß Heilsberg als Kunststätte. Von H. Mankowski .....	28	<b>Schurr, Hans, 70 Jahre</b> .....	275
Gefährdung des Aachener Lotharkreuzes. Von H. Schiffers .....	28	<b>Schurr, Hans †</b> .....	366
Wiederherstellung der goldenen Madonna von Hildesheim. Von H. Schiffers .....	57	<b>Thalheimer, Paul, 50 Jahre</b> .....	276
Neuausmalung einer Barockkirche (St. Peter in Aachen). Von H. Schiffers .....	181	<b>Thoma (Trier-Kürenz)</b> .....	177
Orgelerneuerung im Dom zu Oliva. Von H. Mankowski .....	276	<b>Tiedemann, Josef</b> .....	178
Das restaurierte Dreifaltigkeitsgemälde in St. Marien zu Danzig. Von H. Mankowski .....	277	<b>Tophinke (Koblenz)</b> .....	83
Ein uraltes Bonifatius-Denkmal. Von Hans Peters .....	366	<b>Tophinke</b> .....	364
<b>VII. FORSCHUNGEN</b>		<b>Weckbecker, August</b> .....	276
Bibel und Archäologie. (Das Zeugnis der Mauern von Jericho. Von Sir Charles Marston.) Übersetzung von J. J. Morper ...	26	<b>Wietek, Adalbert †</b> .....	149
Reliquiengräber und Reliquiengläser. Von Ludwig F. Fuchs .....	54	<b>Witte, Bernhard (Rom)</b> .....	206
Die neu aufgedeckten Mosaiken der Hagia Sophia. Von Franz von Caucig .....	208	<b>Witte, Bernhard (Buckfast)</b> .....	207
Die ehemalige Benediktinerabtei zu Sesto al Reghena. Von Emeric Schaffran .....	210	<b>IX. BÜCHERSCHAU</b>	
Die Armenbibel des Serai. Von J. J. Morper .....	304	Führer durch Städte und Länder .. 280, 339, 340	
Der Totentanz in der Mönchsgruft zu Hachenburg. Von Adolf Meuer .....	306	Kalender und Jahrbücher für 1934 (Lill) 118, 119	
Die neu aufgedeckte Taufkapelle von Dura-Europos. Von Franz von Caucig .....	337	Kunstwissenschaften, Handbücher der ... 58, 86	
<b>VIII. PERSONAL- UND KÜNSTLER-NACHRICHTEN</b>		Künstler-Monographien (Lill) .....	214—216
(Die Orte in Klammern geben die Bestimmungsorte von Kunstwerken an)		Zeitschriften (Lill) .....	85, 117, 119, 280
<b>Baur, Karl (Augsburg)</b> .....	245	<b>Abels, Hermann. Der Herrgott von Bentheim (Lill)</b> .....	151
<b>Berthold, Karl Borromäus</b> .....	81	<b>Alpatov, M. und Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst (Matthey)</b> .....	29
<b>Birkle (Herrenberg)</b> .....	82	<b>Ars Sacra, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst 1934 (Lill)</b> .....	118
— (Weitingen) .....	304	<b>Attraverso l'Italia: Sicilia &amp; Toscana. Vom Touringclub Italiano Milano (Lill)</b> ..	340
<b>Buchberger, Dr. Michael, Exzellenz, 60 Jahre</b> ..	275	<b>Bauerreiß, Romuald. Die Jesu (Lill)</b> .....	151
<b>Burkart, Albert (Riedlingen)</b> .....	245	<b>Baum, Julius. Die Malerei und Plastik des Mittelalters, II. Deutschland, Frankreich und Britannien, Handbuch der Kunstwissenschaften. (Wiebel)</b> .....	58
<b>Dieckmann, Heinrich (Trier-Kürenz)</b> .....	178	<b>Berliner, Rudolf. Die Cedronbrücke als Station des Passionsweges Christi. Aus der Festschrift für Maria Andree-Eysn, Beiträge zur Volks- und Völkerkunde von Maria Ritz (Lill)</b> .....	152
— (Köln) .....	304	<b>Berthold, Karl B. Kunst, Handwerk, Volk (Lill)</b> .....	119
<b>Eberz, Joseph (Weiden)</b> .....	302	<b>Böttcher, Robert. Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich (Lill)</b> .....	119
<b>Fuchs, Franz, Hall i. Tirol</b> .....	366	<b>Clasen, Karl Heinz (Handbuch der Kunstwissenschaften Bd. 29. Die Baukunst des Mittelalters II. Bd.). Die gotische Baukunst (Peters)</b> .....	86
<b>Hecker, Peter, 50 Jahre</b> .....	245	<b>Coudenhove-Erthal, Graf Eduard. Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks (Binder)</b> .....	120
<b>Laufenberg, Adolf (Neuß)</b> .....	177	<b>Dangers, Robert. Wilhelm Busch Monographie (Lill)</b> .....	216
		<b>Egger, Hermann. Francesca Tornabuoni und ihre Grabstätte in S. Maria sopra Minerva. Römische Forschungen des kunsthistorischen Instituts Graz (Binder)</b> .....	308
		<b>Gall, Ernst. Die Marienkirche zu Danzig (Lill)</b> .....	280
		<b>Gehrig, Oscar. Mecklenburgische Monatshefte 1933. Holzfigur im Kloster Riebnitz (Lill)</b> .....	280
		<b>Gehrig, Oscar, Güstrow Stadtführer (Lill)</b> ..	280



	Seite		Seite
Getzeny, Heinrich. Werke der Meister im Jahre des Herrn 1934 ( <i>Lill</i> ).....	118	Preuß, Hans. Das Bild Christi im Wandel der Zeiten ( <i>Lill</i> ).....	152
— Das Jahr der Andacht 1934 ( <i>Lill</i> ).....	119	Pfeill, Karl Gabr. Zwischen Engeln und Frauen ( <i>Peuler</i> ).....	184
Giesan, Hermann. Der Dom zu Naumburg ( <i>Lill</i> )	280	Profil, Sonderheft des. Katholische Kunst ( <i>Binder</i> ).....	85
Gottwald, Alfred. Das neue „Missale Defunctorum“ ( <i>Hoffmann</i> ).....	183	<b>Reil, Johannes.</b> Christus am Kreuz in der Bilderkunst der Karolingerzeit ( <i>Lill</i> ).....	150
Grimm, Hermann. Das Leben Michelangelos ( <i>Neisser</i> ).....	247	Renaissance, La. Januarheft der Zeitschrift ( <i>Lill</i> ).....	117
Grisebach, August. Monographie Carl Friedrich Schinkel ( <i>Lill</i> ).....	214	Rost, Hans. Sankt Wiborada. Bibliophiles Jahrbuch für kathol. Geistesleben ( <i>Kammerer</i> )	183
Hadelt, Heinrich. Die schlesischen Kirchen. Bd. I: Breslauer Kirchen ( <i>Lill</i> ).....	280	Rußland, Eine Kunstgeschichte ( <i>Morper</i> )..	29
Hentschel, Walter. Sächsische Plastik um 1600 ( <i>Lill</i> ).....	279	<b>Schmaltz Karl und Gehrig, Oscar.</b> Der Dom zu Güstrow ( <i>Lill</i> ).....	280
Herder, Der große. IV., V. und VI. Bd. ( <i>Hoffmann</i> ).....	368	Schmidt, Otto. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. 1. Bd. ( <i>Lill</i> ).....	86
Hetsch, Rolf. Ruth-Schaumann-Buch ( <i>Lill</i> )	215	Schnürer, Gustav und Ritz, Josef. Sankt Kummernis und Volto Santo ( <i>Lill</i> ).....	151
Hexges, Gregor. Ausstattungskunst im Gottheuse ( <i>Lill</i> ).....	367	Schwabik, Aurel. Michael Pachters Grieser Altar ( <i>Weingartner</i> ).....	120
Horn, Curt. Christologische Ikonographie ( <i>Lill</i> ).....	152	Sedlmaier, Richard. Rostock, Städtemonographie ( <i>Lill</i> ).....	280
Horn, Paul. Kupferstecher Joseph Keller ( <i>Lill</i> )	215	Sieck, Rudolf. Von der Landschaft ( <i>Lill</i> )..	216
l'Italia, Attraverso: Sicilia & Toscana. Vom Touringclub Italiano Milano ( <i>Lill</i> ).....	340	Strunk, Innocenz. M. Wilhelm Achtermann	214
<b>Jenny, Hans.</b> Kunstführer durch die Schweiz ( <i>Guyer</i> ).....	339	<b>Tromp, Meesters J.</b> Wie er denkt und arbeitet ( <i>Lill</i> ).....	216
Joseph, Walter. Heft V der Mecklenburgischen Bilderhefte. Die Güstrower Domapostel ( <i>Lill</i> ).....	280	<b>Wien.</b> Kunstführer durch die Ausstellungen des deutschen Katholikentages (Sonderheft der Kirchenkunst) ( <i>Lill</i> ).....	85
<b>Kalender und Jahrbücher</b> ( <i>Lill</i> ) 118, 119, 120		Wiese, Erich. Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ( <i>Lill</i> ).....	279
Knapp, Fritz. Altfränkische Bilder 1934. 40. Jahrg. ( <i>Lill</i> ).....	118	Wulff, O. Die neurussische Kunst ( <i>Matthey</i> )	29
Knötel, Paul. Kirchliche Bilderkunde Schlesiens ( <i>Lill</i> ).....	280		
Künstle, Karl. Ikonographie der christlichen Kunst: Bd. I Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen ( <i>Lill</i> ).....	150		
Kunst-Literatur 29, 32, 59, 60, 85, 86, 119, 279, 280			
<b>Lacensis Editio</b> (Laacher Missale).....	60		
<b>Mader, Felix, und Gröber, Karl:</b> Kunstdenkmäler von Bayern, Mittelfranken. Bd. V: Stadt und Bezirksamt Weißenburg i. B. ( <i>Hartig</i> )..	60		
Meeraus, Robert. Johann Cyriak Hackhofer. IV. Bd. der Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens ( <i>Binder</i> ).....	32		
<b>Neuß, Wilhelm.</b> Die Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen 1933 ( <i>Lill</i> ).....	119		
<b>Ostdeutsche Kunstliteratur</b> ( <i>Lill</i> )... 279, 280			
<b>Paatz, Walter.</b> Die Marienkirche zu Lübeck ( <i>Lill</i> )	280		
Paris, Le Christ dans le banlieue de. (Christus in der Bannmeile von Paris.) Vierteljahresschrift des Erzbischöflichen Ordinariates Paris ( <i>Lill</i> ).....	117		

## X. PRAKTISCHE KUNSTFRAGEN

Feuerschutz in Kirchen, Schlössern usw. von Max Grempe .....	181
--	-----

## XI. VERSCHIEDENES

Mitteilungen der „Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst“ E. V. ....	216, 356
Kath. Reichsgemeinschaft christl. Kunst ( <i>Lill</i> )	116
II. Internationale Ausstellung für christliche Kunst Rom 1934. Deutsche Abteilung ( <i>Lill</i> )	148
Wanderausstellung für christliche Kunst....	356
Stipendium .....	216
Gebetbuchbildchen, Neue ( <i>Lill</i> ) .....	184
Kinderbildchen, Volkstümliche ( <i>Lill</i> ) .....	86
Piperdruck (Die Dresdener Madonna von Costa) ( <i>Morper</i> ) .....	85
An unsere Leser .....	248, 340
Berichtungen .....	184, 248, 340, 368

## B. ABBILDUNGEN

## I. KUNSTBEILAGEN:

	Heft		Heft
Andre, Hans: Hl. Antonius .....	3	Kern, Michael: Kanzel in Dettelbach....	11
Baur, Karl: Marmorrelief in der St. Anton-Pfarrkirche zu Augsburg .....	12	Raffaell: Hl. Dreifaltigkeit .....	1
Bles, Herri Met de: Mariä Verkündigung .....	6	Schiestl, Matth.: Madonna im Ahrenfeld	8
Dubreuil, Pierre: Die Geburt Christi...	4	Thorak, Josef: Kruzifix in Berlin-Tegel.	10
Janssens, Josef: Ecce homo .....	5	Utinger, Gebhard: Tod des hl. Bonifatius. Wandfresko in der Bonifatiuskirche zu Breslau .....	9



## II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

## a) ÄLTERE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler oder ihrem Standort)

	Seite		Seite		Seite
<b>Aachen:</b> Lotharkreuz . . . . .	29	<b>Gläser, siehe Hohlgläser.</b>		<b>München, Ordinariat:</b> Altarbild: Die	
— Lotharkreuz (nach der Wiederher-		Gräbel, Kirche in . . . . .	37	Vollendung der Erlösung . . . . .	127
stellung) . . . . .	31	Grien, Hans Baldung: Versuchung des		— Bay. Nat. Museum: Das Urteil des	
<b>Altenberg, Abtei:</b> Adlerpult . . . . .	204	hl. Antonius . . . . .	199	Pilatus . . . . .	135, 137, 141
<b>Augustus-Gemme</b> am Lotharkreuz		<b>Hachenburg:</b> Der Totentanz in der		<b>Muttergottesbild mit Silberbeschlag</b> . . . . .	196
(Aachen) . . . . .	29	Mönchsgruft . . . . .	308	<b>Muttergottes</b> (Typ der Glykophylusa) . . . . .	197
<b>Auwers, Jakob van der:</b> Kanzel in		<b>Hartmann, Samuel:</b> Moses von der		— (Typ der Eleusa) . . . . .	197
Gereuth . . . . .	324	Kanzel in Bruck bei Erlangen . . . . .	320		
— Korpus an der Kanzel in Gereuth . . . . .	324	— Kanzelkorpus von Bruck . . . . .	321	<b>Neapel, Cav. Vinz. Catello:</b> Urteil des	
<b>Baldung-Grien, H.:</b> Versuchung des		Heilsberg (Ostpr.), Schloß: Säulengang . . . . .	27	Pilatus . . . . .	133
hl. Antonius . . . . .	199	Heimer, Maria auf der Mondsichel aus . . . . .	334	<b>Neukirch b. Breslau, Dorfkirche</b> in . . . . .	35
<b>Barock-Helm mit Laterne</b> . . . . .	41	Henkelkrug siehe Hohlgläser.		<b>Nürnberg, Germanisches Museum:</b> Ur-	
<b>Becher</b> siehe Hohlgläser.		Hildesheim, Goldene Madonna von . . . . .	59	teil des Pilatus . . . . .	129
<b>Bergmüller, J. B.:</b> Die Dreifaltigkeit.		Hohlgläser . . . . .	45—53		
Altarbild in der Dominikanerinnen-		Hörmann, Johannes: Kanzelentwürfe . . . . .	329	<b>Pokal</b> siehe Hohlgläser.	
kirche in Landsberg a. L. . . . .	125	Humpen siehe Hohlgläser.			
<b>Berlin:</b> Der Ikonensaal im Kaiser-				<b>Queitsch, Dorfkirche</b> in . . . . .	35
Friedrich-Museum . . . . .	191	<b>Ikon:</b> Der Ikonensaal im Kaiser-Fried-			
— Ikon aus der Schule von Novgorod . . . . .	192	rich-Museum . . . . .	191	<b>Reimswaldau, Befestigte Kirche</b> in . . . . .	39
— — Geburt Christi . . . . .	193	<b>Ikon</b> aus der Schule von Novgorod . . . . .	192	Reliquiengläser . . . . .	55, 56, 57, 58, 59
— Ikonen der Moskauer Schule. Ein-		— — Geburt Christi . . . . .	193	Kiberas, Josepe de: Mutter Gottes . . . . .	333
zug Christi in Jerusalem . . . . .	195	— der Moskauer Schule. Einzug Christi		Rosenberg, Schrotholz Kirche in . . . . .	39
<b>Brandt, Johann Kaspar:</b> Kanzel in Stift		in Jerusalem . . . . .	195	<b>Rothsürben, Dorfkirche</b> der Renais-	
Haug . . . . .	323	<b>Istanbul, Neuentdecktes Mosaik</b> der		sancezeit in . . . . .	40
<b>Braumiller, B.:</b> Urteil des Pilatus . . . . .	129	Hagia Sophia in: Byzantinischer			
<b>Brenck, Georg:</b> Kanzel in Markterlbach		Kaiser vor Christus Pantokrator . . . . .	209	<b>Schale</b> siehe Hohlgläser.	
— Die eherne Schlange. Kanzel-Relief		— Kaiser Basilius I. oder Leo I. der		<b>Schnapsflasche</b> siehe Hohlgläser.	
von Sommerhausen . . . . .	318	Weise . . . . .	210	Schw.-Gmünd, Museum: Urteil des	
— Kanzel in Sommerhausen . . . . .	319	— Christus . . . . .	211	Pilatus in der Aquilaner Fassung . . . . .	139
<b>Bruck, Kanzel</b> in . . . . .	320, 321			Segovia, S. Miguel: Christus an der	
		<b>Johann-Nepomuk</b> . . . . .	81	Geißelsäule . . . . .	188
<b>Chantilly, Museum Condé:</b> Christus		Juncker, Johannes: Kanzel in der Stifts-		Sellemond, Tiroler Christus von . . . . .	84
wird vor Pilatus geißelt . . . . .	185	kirche zu Aschaffenburg . . . . .	311	Sesto al Reghena, Die ehemalige Be-	
<b>Christus, Tiroler, von Sellemond</b> . . . . .	84			nediktinerabtei in. Äußeres . . . . .	212
<b>Christus</b> wird vor Pilatus geißelt . . . . .	185	<b>Kaiserswerth, Suitbertus-Schrein</b> in:		— — Krypta und Inneres . . . . .	213
— an der Geißelsäule zwischen Petrus		Hl. Philippus und hl. Matthäus . . . . .	205	<b>Solana, J. S.:</b> Karwochenprozession mit	
und Johannes . . . . .	186	Kalvarienberggruppe . . . . .	207	Christus an der Geißelsäule . . . . .	190
— an der Geißelsäule . . . . .	188	Kanzeln . . . . .	311—330	<b>Sommerhausen, Friedhofkanzel</b> in . . . . .	313
<b>Collaert, Adr.:</b> Urteil des Pilatus . . . . .	131	Katharina, Herzogin, von Österreich		— Die eherne Schlange. Kanzelrelief	
		als Muttergottes . . . . .	80	von . . . . .	318
<b>Danzig, Marienkirche</b> in . . . . .	278	Kempton, Kanzel in der Stiftskirche zu		— Kanzel in . . . . .	319
— Dreifaltigkeitsbild in der Marien-		Würzburg . . . . .	311	<b>Strenn, Rundkirche</b> in . . . . .	34
kirche zu Danzig . . . . .	279	<b>Kern, Michael:</b> Kanzel im Dom zu		<b>Striese, Backsteinkirche, Schaugiebel</b>	
<b>Degler, Johann:</b> Kanzel in St. Ulrich		Köln, Sammlung Schnitzler: Verkündi-		und hölzerner Glockenturm in . . . . .	38
in Augsburg . . . . .	327	gung Maria . . . . .	332	<b>Sustris, Friedrich:</b> Entwurf für die	
<b>Deruet, C.:</b> Das Urteil des Pilatus . . . . .	143	— — Mutter Gottes . . . . .	333	Kanzel St. Michael in München . . . . .	328
<b>Dorschhausen:</b> Die Dreifaltigkeit mit		— — Hieronymus mit dem Löwen . . . . .	333		
dem Ratschluß der Erlösung . . . . .	123	<b>Kopfreliquiar</b> . . . . .	206	<b>Thauer, Befestigte Kirche</b> in . . . . .	33
<b>Dreifaltigkeit, Die, mit dem Ratschluß</b>		<b>Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum:</b> Ma-		Toledo, Kathedrale: Christus an der	
der Erlösung . . . . .	123, 125, 127, 279	ria auf der Mondsichel . . . . .	334	Geißelsäule . . . . .	186
<b>Dueñas (S. Augustin):</b> Schmerzensmann		— — Hl. Antonius . . . . .	335	<b>Tomassin, Ph.:</b> Das Urteil des Pilatus	
<b>Dura-Europos, Plan</b> des Gotteshauses in . . . . .	337	— — Bronzeleuchter aus der Abtei Wer-		143	
— Taufnische des Gotteshauses in . . . . .	337	den a. d. R. . . . .	335	<b>Tonijos:</b> Christus an der Geißelsäule . . . . .	188
— Mauerfresken von . . . . .	338	<b>Krug, siehe Hohlgläser.</b>		<b>Torro, Karwochenprozession</b> mit Chri-	
— — Heilung des Aussätzigen . . . . .	339			stus an der Geißelsäule in . . . . .	190
<b>Düsseldorf, St. Maximilian:</b> Adlerpult		<b>Landsberg a. Lech, Dominikanerkirche:</b>		<b>Urteil des Pilatus</b> . . . . .	129—143
204		Die Dreifaltigkeit mit dem Ratschluß			
— St. Lambertus: Kopfreliquiar . . . . .	206	der Erlösung . . . . .	125	<b>Voß, M. de:</b> Urteil des Pilatus . . . . .	131
— St. Andreas: Kalvarienberggruppe . . . . .	207	<b>Leiber:</b> Das Urteil des Pilatus . . . . .	141		
<b>Emailglas</b> siehe Hohlgläser.		<b>Leuthen:</b> Befestigte Kirche mit Bastio-		<b>Wasserburg a. I., Kanzel</b> in der Jakobs-	
<b>Ermreuth, Kanzel</b> in . . . . .	315	nen . . . . .	39	kirche zu . . . . .	322
				<b>Wasserglas</b> siehe Hohlgläser.	
<b>Faistenberger, Andreas:</b> Kanzel in der		<b>Maiano, B. da:</b> Kanzel in S. Croce-		Werden a. d. R., Bronzeleuchter aus	
Theatinerkirche zu München . . . . .	323	Florenz . . . . .	313	der Abtei . . . . .	335
<b>Freiburg (Schweiz), Franziskaner-</b>		<b>Markterlbach, Ausschnitt</b> von der Kan-		<b>Wettenhausen, Kanzel</b> im Kloster zu . . . . .	322
kirche: Christus an der Geißelsäule		zel in . . . . .	316	<b>Wien (Ausstellung Hagenbund):</b> Her-	
188		— Kanzel in . . . . .	317	zogin Katharina von Österreich als	
<b>Freising, Kanzel</b> im Dom zu . . . . .	327	<b>Maulpertsch:</b> Vermählung Maria . . . . .	82	Muttergottes . . . . .	80
<b>Freyhan, Inneres</b> der barocken Zentral-		<b>Mollwitz, Inneres</b> der Kirche in . . . . .	39	<b>Winter, Hans:</b> Kanzel in Hersbruck . . . . .	321
kirche zu . . . . .	42	<b>Mosaik, Neuentdecktes, im Nartex</b> der		<b>Würben, Alte Dorfkirche</b> in . . . . .	37
<b>Friedhofkanzel</b> in Sommerhausen . . . . .	313	Hagia Sophia in Istanbul . . . . .	209, 210, 211		
<b>Führich, Josef von:</b> Die Menschwer-				<b>Zürn, Martin und Michael:</b> Kanzel in	
dung Christi . . . . .	126			der Jakobskirche zu Wasserburg a. I. . . . .	322

## b) ZEITGENÖSSISCHE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach dem Namen der Künstler)

	Seite		Seite		Seite
<b>Aba-Novak, Vilmos:</b> Skizze der Plezer		<b>Andre, Hans:</b> Matthäus und Lukas und		<b>Arkay-Stehlo, Lilo:</b> Hl. Elisabeth von	
Kuppel i. d. Römischen Ausstellung . . . . .	300	Anklopfender Heiland . . . . .	69	Ungarn, Ausstellung in Rom . . . . .	303
<b>Aba-Novak, Wilhelm:</b> Apsis in der ungar-		— Mutter Gottes in der Erlöserkirche		<b>Assanti, Riccardo:</b> Madonna, Ausstel-	
ischen Basilika, Ausstellung in Rom . . . . .	299	in Wiener-Neustadt . . . . .	71	lung in Rom . . . . .	293
<b>Adelhart, Jakob:</b> Kruzifix in der Aus-		<b>Angelis, De:</b> Grablegung, Ausstellung			
stellung in der Wiener Sezession . . . . .	63	in Rom . . . . .	287	<b>Barbier:</b> Kirche Notre Dame del'Espé-	
<b>Andre, Hans:</b> Figur in der Vorhalle der		<b>Arkay, Barth. v. (Ungarische Abtei-)</b>		rance, Paris . . . . .	95
Ausstellung in der Wiener Sezession . . . . .	62	lung): Ländliche Basilikakirche in		<b>Barillet, Louis:</b> Aus dem Leben des	
— Gobelinentwurf . . . . .	66	der Römischen Ausstellung . . . . .	297	hl. Martin . . . . .	105



	Seite		Seite		Seite
Baudisch, Gertrud: Taufstein . . . . .	73	Denis, Maurice: Notre Dame de l'École . . . . .	96	Kramreiter, Robert: Ausstellungsraum für die österr. Abteilung in der Römischen Ausstellung . . . . .	305
Baur, Karl: Altarbalken mit Cherubim. St. Anton in Augsburg . . . . .	341	— Jesus spricht mit den Arbeitern . . . . .	97	Křížek, Hedwig: Weißes Meßkleid . . . . .	79
— Kruzifix. Hochaltar in St. Anton, Augsburg . . . . .	343	— Maria Magdalena. Glasfenster . . . . .	105	Kurz, Michael: Antoniuskirche in Pirmasens. Grundriß . . . . .	22
— Kreuzigungsgruppe. Hochaltar in der Pallottinerkirche in Limburg-L. . . . .	344	Dermigny: Reliquienkästchen des heiligen Austreimoine . . . . .	112	— — Aufrisse . . . . .	23
— Leben Mariä . . . . .	345	Desvallières, George: Ecce homo . . . . .	99		
— Flucht nach Ägypten . . . . .	347	— Christus mit Schilfrohr . . . . .	99	Leitich-Uray, Hilde: Adoranten (Leuchterengel) . . . . .	72
— Josephs Werkstatt . . . . .	347	Dieckmann: Ausstellung der Trierer Werkschulen . . . . .	203	Lemaitre, Andre-Hubert und Ivonna Lemaitre: St. Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen . . . . .	103
— Taufe Christi . . . . .	349	Dolnicka, Sophie Maria: Verkündigung . . . . .	78	Lucien-Simon, Jeanne: Verkündigung . . . . .	100
— Frauenfigur . . . . .	350	Donzelli, Celestino: Madonna . . . . .	289		
— Apostel und Frauen . . . . .	351	Droblil: Plastik in der Vorhalle der Ausstellung in der Wiener Sezession . . . . .	62	Marret, Henri: Zwei Kreuzwegstationen in Fresko . . . . .	102
— Hl. Albertus Magnus . . . . .	352			Megyer-Meyer, Archal: Kelch (Ausstellung in Rom) . . . . .	301
— Hochaltarkruzifix . . . . .	353	Eberz, Josef: Christuskopf aus der I. Station . . . . .	236	Mertes-Trier: Christus-König-Kirche in Stettin . . . . .	272
— Die Bergpredigt . . . . .	354	— Blick auf die Seitennischen mit der III., V. und VII. Station . . . . .	236	Monteleone, Alessandro: Eingangskapelle in der Römischen Ausstellung . . . . .	281
— Verkündigung Mariens . . . . .	355	— IV. Station in St. Rupertus in Freilassing . . . . .	237	— Grablegung . . . . .	293
— Der reiche Fischfang . . . . .	355	— V. Station in St. Rupertus in Freilassing . . . . .	237	Mori, Alfredo: Glasfenster. Anbetung der Könige . . . . .	282
— Geburt Christi . . . . .	357	— VI. Station (Ausschnitt) in St. Rupertus in Freilassing . . . . .	238	Müller, Bernhard: Taufe Christi . . . . .	251
— Propheten und Apostel . . . . .	358	— XIV. Station in St. Rupertus in Freilassing . . . . .	238	Mürsdorf, Kirche in . . . . .	43
— Bekrönung einer Krieger Tafel . . . . .	359	Ernst, Gretel: Kelch . . . . .	169		
— Propheten Daniel und Hesekiel . . . . .	360			Ohmann, Béla: Apsis in der ungarischen Basilika in der Römischen Ausstellung . . . . .	299
— Pietà . . . . .	361	Fischer, Hans: Marien tuch . . . . .	67	Orlandi: Heimsuchung (Ausstellung in Rom) . . . . .	289
— Jünger. Ausschnitt von der Kanzel in St. Joseph zu Augsburg . . . . .	362	Fraß: Plastik in der Vorhalle der Ausstellung in der Wiener Sezession . . . . .	62	Österreichischen Museum, Seitenraum der Ausstellung im . . . . .	65
— Christuskopf . . . . .	362			Otto, Rudolf: St. Sebastian . . . . .	250
— Johanneskopf . . . . .	362	Gätjen, Hermann: Evangelische Kirche in Neu-Kallis . . . . .	276		
— Christuskopf von der Pietà zu Limburg . . . . .	363	Gaudenzi, Pietro: Eingangskapelle in der Römischen Ausstellung . . . . .	281	Paron, Vittorio: Eingangskapelle in der Römischen Ausstellung . . . . .	281
— Christuskopf vom Kruzifix zu Auerbach-Passau . . . . .	363	— Die Taufe in der Römischen Ausstellung . . . . .	284	Patzay, Paul: Hl. Matthäus in der Römischen Ausstellung . . . . .	302
— Christuskopf von der Kanzel zu St. Joseph in Augsburg . . . . .	363	— Das Abendmahl in der Römischen Ausstellung . . . . .	285	Pausewang, Joseph A.: Grubenmadonna . . . . .	250
— Kopf der Schmerzensmutter von Limburg . . . . .	364	Giesbert, W.: Hauskapelle der Siedlerschule Haus Matgendorf . . . . .	275	Pektoreale für Bischof Dr. Hudal in Rom . . . . .	208
— Vinzenz Pallotti . . . . .	365	Giesin, Adolf: Christus als Kinderfreund . . . . .	157	Perret, Aug. und G.: Kirche Notre Dame le Raincy. Fassade . . . . .	90
Bellot, O.S.B., Dom: Kirche von Audincourt . . . . .	94	— Muttergottes . . . . .	158	— — Inneres . . . . .	91
Berlin, Staatl. Porzellan-Manufaktur: Ewig-Licht-Lampe . . . . .	155	— Hl. Joseph . . . . .	158	— Projekt einer Basilika der hl. Jeanne d'Arc . . . . .	92
— — Taufstein . . . . .	156	Haerdtl, Archit.: Monstranz . . . . .	76	— Kirche Ste. Therese v. Montmagny. Äußeres . . . . .	93
— — Seitlicher Beleuchtungskörper . . . . .	156	Hauk, Ferdinand: Marmorkanzel in Neuharlaching . . . . .	159	— — Grundriß . . . . .	93
Berthold, Karl Borr.: Kelche . . . . .	172, 173	— Zwei Apostel an der Kanzel in Neuharlaching (Ausschnitt) . . . . .	160	Peters, Hugo: St. Michael in der St. Paulskirche in Dresden . . . . .	253
Bibrowicz, Wanda: Antependium, Verkündigung . . . . .	254	— Köpfe des hl. Petrus und Johannes . . . . .	161	Peugniez, Pauline: Die Jungfrau im »Hortus Clusae« . . . . .	103
Böckl, Herbert: Hl. Stephanus . . . . .	69	Hecker, Peter: Ehrw. Johannes Duns Scotus . . . . .	247	— U. L. Frau unter den Schulkindern . . . . .	105
Bodingbauer, Karl: Maria u. Johannes in der Vorhalle der Ausstellung in der Wiener Sezession . . . . .	62, 63	Hegenbarth, Josef: Golgatha . . . . .	256	Powolny, Mich.: Kreuz . . . . .	76
Boßlet, Albert: Kirche in Hauenstein. Lage im Ortsbild . . . . .	1	Heu: Plastik in der Vorhalle der Ausstellung in der Wiener Sezession . . . . .	62	— Keramische Krippe für Klosterneuburg . . . . .	77
— — Grundriß . . . . .	2	Holzmeister: Vorhalle der Ausstellung in der Wiener Sezession . . . . .	62	Prangl-Graz: Heilstättenkirche auf der Stolzalpe bei Murau . . . . .	162
— — Blick von Osten . . . . .	3	Hurm, Otto: Schrift im Seitenraum der Ausstellung im österreichischen Museum . . . . .	65	Py, Ferdinand: Die Jungfrau mit den Trauben . . . . .	106
— — Inneres . . . . .	4				
— Kirche in Taleischweiler. Äußeres . . . . .	5	Jacob, Charles: St. Eloy . . . . .	106	Rickert, Franz: Kelch . . . . .	169
— — Inneres . . . . .	5	— St. Nicolaus . . . . .	106	Rivir, Armand: Geräte für die letzte Ölung . . . . .	110
— — Grundriß . . . . .	6	— Krippe . . . . .	115	— Zwei Kelche . . . . .	111
— Kirche in Minfeld. Äußeres . . . . .	7	Jeges, Ernst: Ungarische Abteilung in der Römischen Ausstellung: Ländliche Basilikakirche . . . . .	297	Römische Ausstellung: Großer Saal der deutschen Abteilung . . . . .	294
— — Grundriß . . . . .	8	Jost, Many: Kasel . . . . .	255	— Kleiner Saal der deutschen Abteilung . . . . .	295
— — Inneres . . . . .	8	Kamps, Heinz: Kreuzigung (Sgraffito) . . . . .	221	— Ungarische Ausstellung . . . . .	297
— — Blick zur Empore . . . . .	8	Kamps, Johann: St. Franziskus-Kirche in Hamburg-Barmbeck. Grundriß . . . . .	217	— Apsis in der ungarischen Basilika . . . . .	299
— Kirche in Ormesheim-Saar. Äußeres . . . . .	9	— — Außenansichten . . . . .	218	— Großer Raum der österr. Abteilung . . . . .	305
— — Grundriß . . . . .	9	— — Inneres . . . . .	219	Rossi, Vanni: Hl. Familie in der Römischen Ausstellung . . . . .	289
— — Inneres . . . . .	10	— — Blick zum Chor . . . . .	221	Rüther, Hubert: St. Elisabethfenster in Wittichenau . . . . .	251
— Kirche in Altenhain. Äußeres . . . . .	11, 13	— — Blick aus der Taufkapelle . . . . .	221	Rüther, Irene: Peter als Fähnrich . . . . .	249
— Kirche in Leimen. Äußeres . . . . .	15	— St. Paulus-Augustinus-Kirche in Altona-Othmarschen. Grundriß . . . . .	222		
— — Grundriß . . . . .	15	— — Inneres . . . . .	223	Scheibner-Berlin: Die neue Kapelle im Staatskrankenhaus der Polizei in Berlin. Inneres . . . . .	153
— — Blick zur Empore . . . . .	16	— St. Paulus-Thaddäus-Kirche in Billstedt bei Hamburg. Grundriß . . . . .	224	— — Altar . . . . .	154
— — Inneres . . . . .	17	— — Äußeres und Inneres . . . . .	225	— — Grundriß . . . . .	155
— Kirche in Weselberg. Äußeres und Inneres . . . . .	19	— — Blick vom Seitengang . . . . .	226	Schickel, Anton: Geräte in der Hauskapelle der Siedlerschule Haus Matgendorf . . . . .	275
— Petruskirche in Ixheim. Äußeres. Ost- und Westfront . . . . .	20	Köck, Franz: Das letzte Abendmahl . . . . .	163	— Meßkelch . . . . .	277
— — Blick zum Chor . . . . .	21	— Zwei Kreuzwegstationen . . . . .	164	— Meßkännchen . . . . .	277
— — Grundriß . . . . .	21	Konarska, Janina: Erzengel Michael (Ausstellung in Rom) . . . . .	306	Schlesische Dorfkirche im Bergland, Modell für eine . . . . .	43
Brand & Mertes-Trier: Christus-König-Kirche in Stettin . . . . .	272	Korff-Laage, Paul: Katholische Kirche in Güstrow . . . . .	274	Schönwandt, Walter: Kelch . . . . .	169
Brunner, H.: St. Wenzel gründet die Kirche St. Veit zu Prag . . . . .	307	Kosak, Archit.: Reiter (Entwurf) . . . . .	83		
Brusenbauch, Artur: Dreifaltigkeit am Alumnat in St. Pölten . . . . .	165				
— Geburt Christi . . . . .	166				
— Hl. Theresia vom Kinde Jesu . . . . .	167				
— Hl. Michael . . . . .	168				
Canevari, Silvio: Madonna in der Römischen Ausstellung . . . . .	293				
Charles, Henri: Muttergottes . . . . .	106				
Charlier, Henri: Kreuzwegstation . . . . .	107				
— Die Vertreibung aus dem Paradies . . . . .	107				
— Kalvarienberg . . . . .	109				
— Der apokalyptische Engel . . . . .	109				
Crocetti, Venanzio: Hl. Johannes . . . . .	293				
David, Hermine: Jesus in Bethanien . . . . .	104				



	Seite		Seite		Seite
Schwippert, Hans: Hauskapelle der Siedlerschule Haus Matgendorf . . .	275	Thein, Heinrich: Abendgebet . . .	252	Utinger Gebhard: Entwürfe für Hochaltarbild und Fenster . . .	269
Selva, Attilio: Pietà in der Römischen Ausstellung . . .	291	Thoma, Prof.: Ausstellung der Trierer Werkschule . . .	203	— Tod des hl. Bonifatius. Ausschnitte von Wandfresko der St. Bonifatiuskirche in Breslau . . .	271
Solomes, Abtei: Pluviale . . .	113	Tito, Ettore: Madonna in der Römischen Ausstellung . . .	288	Vagaggini, Memo: Der Traum des hl. Joachim in der Römischen Ausstellung . . .	286
Spaniel, Otakar: St. Wenzel gründet die Kirche St. Veit zu Prag . . .	307	Tophinke - Koblenz: Tympanon an St. Castor in Koblenz . . .	87	Villiers, Roger de: U.L. Frau v. Lourdes . . .	106
Sterrerr, Karl: Grüne Madonna in der Ausstellung in der Wiener Sezession . . .	64	Thophinke, Wilh.: Hl. Augustinus . . .	366		
Stevens, Hébert u. Pauline Peugnietz: U. L. Frau unter den Schulkindern . . .	105	— Jesus begegnet seiner Mutter . . .	367	Weichinger, Carl: Apsis in der ungarischen Basilika in der Römischen Ausstellung . . .	299
		Toppi, Carlo: Anbetung der Hirten in der Römischen Ausstellung . . .	289	Wendling, A.: Hauskapelle der Siedlerschule Haus Matgendorf . . .	275
Terkatz, Peter: Gedenktafel für das Mutterhaus der Missionsschwestern in Hilstrup . . .	227	Treptow, Hl. Kreuzkapelle in . . .	273	Wien, Fenster in der Krimkirche zu . . .	75
— Krankenhausportal in Recklinghausen . . .	228	Trierer Werkschule, Ausstellung der . . .	203	— Aufmarsch beim Katholikentag in . . .	84
— Mutter und Kind . . .	229	Ullmann: Plastik in der Vorhalle der Ausstellung in der Wiener Sezession . . .	62	Wiener Sezession, Ausstellung in der . . .	62, 63, 64
— Krankenhausportal in Recklinghausen. Ausschnitt . . .	230	Utinger, Gebhard: Christus über dem Schlachtfeld, Fresko in der St. Nikolaikirche zu Brieg . . .	259	Wildt, Adolfo Ernesto: Muttergottes . . .	290
— Klagende Frauen. Ausschnitt . . .	231	— Ausschnitte aus den Gemälden zu Brieg . . .	261	Witte, Bernh.: Pektoreale für Bischof Dr. Hudal in Rom . . .	208
— Muttergottes . . .	232	— Klosterkirche zu Branitz, Entwurf zur Ausmalung der . . .	262	Wolters-Thiersch, Gemma: Kelch . . .	169
— St. Vinzenz . . .	232	— Hochwand des Mittelschiffes der . . .	263	Wrba, Hans: Pietà . . .	252
— St. Antonius . . .	232	— Hauptgitter in der . . .	264		
— Wegweiserrelief am Pfarrhaus zu Linz a. Rh. . . .	232	— Detail aus dem schmiedeeisernen Hauptgitter in der . . .	265	Zangerle: Ausstellung der Trierer Werkschule . . .	203
— Vesperbild . . .	233	— Singende Engel aus dem Hauptgitter der . . .	267	Zarraga, Angel.: Verkündigung . . .	101
— Studienkopf . . .	233	— Neugestaltung des Domes zu Breslau. Entwurf . . .	268		
— Klagende Frauen . . .	234				
— Grabmal des Prälaten Prof. Felten-Bonn . . .	235				









Raffael Santi pinx.

1381

GUICHM

Sma. Trinitas





Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET: KIRCHE IN HAUSTEIN. LAGE IM ORTSBILD

## NEUE KIRCHEN DER DIÖZESE SPEYER

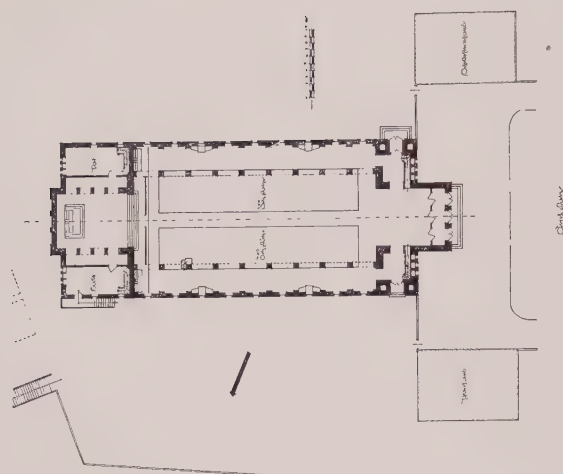
Bauten der Architekten Professor Albert Bosslet-Würzburg-Landau (Pfalz)  
und Professor Michael Kurz-Augsburg

Von J. J. MORPER

Die jüngsten, pfälzischen Kirchenbauten, von denen hier acht des Professors Albert Bosslet-Würzburg und einer des Professors Michael Kurz-Augsburg als die Elite gezeigt werden, haben zu der dauernden und unverlierbaren Aktualität des Guten, die ihnen ihre Qualität verleiht, im gegenwärtigen Augenblick der Auseinandersetzungen über kirchliche Kunst noch eine ganz besondere Zeitbedeutung. Sie sind in hohem Maße bereits die Erfüllung dessen, was heute in Deutschland allenthalben als bewußte Forderung erhoben wird: beispielhafte Vertreter einer im Katholischen mit ihrer deutschchristlichen Herkunft gebundenen und zugleich einer persönlich aus der Zeit herausgestalteten kirchlichen Architektur. Indem wir dabei den Nachdruck auf das Wort katholisch legen, möchten wir es in jenem streng religiösen Sinne nehmen, der sich aus dem Wesen der Kirche von selbst versteht. In einer Zeit der Begriffsvermengungen und des schwächer gewordenen Gefühls für logische Sauberkeit kann es ja gar nicht oft und eindringlich genug betont werden, daß der Kirchenbau ganz eigentlich eine Angelegenheit der Kirche ist und daß für die kirchlichen Behörden, soweit sie echte Repräsentanten des Glaubensganzen sind, das Moment der kulturellen Bestimmung vor dem der ästhetischen Bewertung rangieren muß. Als ein Feind unserer kirchlichen Architektur muß die alles absorbierende, vollkommen entkirchlichte, profane Baukunst angeschaut werden und niemand lasse sich von den aufgehefteten Kreuzen und sonstigen christlichen Symbolen täuschen.

Demgegenüber sind die Kirchenbauten der eingangs genannten Architekten in ihrer geistigen Haltung so wesentlich kirchlicher Natur, daß auch nach der Entfernung aller geheiligten Embleme selbst der schlichteste Laie noch erkennen würde, es hier mit Kirchen zu tun zu haben. Es will ja schon im Grunde alles besagen, wenn von einem Gegenstande ausgesagt werden kann, daß er dasjenige voll und ganz ist, was er sein soll. Und so könnte schon in der Feststellung der absoluten Kirchlichkeit dieser Bauten ein erschöpfendes Kriterium erblickt werden, wenn nicht diese Kirchen in ihrer künstlerischen Erscheinung noch andere Wertfaktoren





A. BOSSLET: HAUSENSTEIN. GRUNDRISS

besäßen, die sie gerade in der gegenwärtigen Lage der deutschen Kunst so besonders bedeutsam machen. Indem sie in ihrem stilistischen Charakter bestimmte kirchliche Bautypen erhalten und die Kontinuität der kirchlichen Bauprinzipien bewahren, scheinen sie zunächst im Gesamtbilde der heutigen Kunst die Rolle von trägen Entwicklungskonstanten zu verkörpern. Indem sie aber innerhalb dieser festen Traditionsverbundenheit die formalen Aufgaben mit schöpferischer Freiheit lösen und die Elemente der neuen Baugesinnung, die Georg Lill einmal als „den andersartigen Sinn für kubische Formung, monumentale Vereinfachung und sachliche Ausnützung des Materials“ zu definieren suchte, in organischer Weise ihrem Konservatismus anzugleichen verstehen,

können sie in Wahrheit als die eigentlich vitalen Kräfte unter den heutigen Kirchenbauern angesehen werden. Beide Architekten sind in ihrem Schaffen von ganz bestimmten mittelalterlichen Formkomplexen ausgegangen, die das geistige Substrat ihrer baukünstlerischen Anschauung bilden. Bei Boßlet ist es jener Kreis, der mit den Namen Speyer und Limburg an der Haardt umschrieben wird, bei Michael Kurz sind es für bestimmte Materialgebiete der mittelalterliche Burgenbau der Oberpfalz und norddeutsche und altbayerische Backsteinkirchen. Und doch ist keiner von ihnen so vom Alten unterjocht worden, daß er seine individuelle Freiheit verloren hätte. Das Alte ist vielmehr mit solcher Souveränität begriffen, daß es als ein zeugungsfähiges Element in den schöpferischen Schaffensprozeß eingegangen ist. Die Kirchen in Hauenstein, Altenhain und Ixheim tragen ein stilistisches Gepräge, das dem Geiste der romanischen Architektur durchaus kongenial ist und trotzdem wird vor diesen Bauten niemand verkennen, daß wesentliche ihrer Gestaltungsmomente neuzeitlichen Charakters sind. Zu diesem schöpferischen Begreifen der Vergangenheit, das sich in diesen Kirchen ausdrückt, treten die Schönheit der Materialwirkung und die völlige Phrasenlosigkeit des Materialausdrucks als gesonderte Qualitäten. Daß dies Werte sind, die bewußt aufgesucht worden sind und die sich im Grunde aus einem ganz intensiven Eindringen in die besonderen landschaftlichen Voraussetzungen und Bedingungen von selbst ergeben haben, mag am besten aus den Prinzipien zu ersehen sein, die Boßlet für den neuzeitlichen Kirchenbau aufgestellt hat:

„Zunächst ist zu unterscheiden, ob die Kirche in eine ‚gewachsene‘ Gegend oder in eine neue Siedlung kommt. In einer neuen Siedlung mit neuzeitlichen Gebäuden, flachen Dächern usw. kann die Kirche wohl dem Charakter und der Technik dieser Bauten entsprechen. Anders verhält es sich, wenn die Kirche in eine ‚gewachsene‘ Gegend zu stehen kommt, besonders in ländlichen Gebieten. Die Kirche darf kein Fremdkörper sein; sie muß dem Charakter von Land und Leuten entsprechen, sie muß in einheimischer Technik und bodenständigen Materialien hergestellt werden. Es muß als absurd angesehen werden, eine Kirche in Eisenbeton oder Stahlskelettbau in einer Sandsteingegend zu errichten, wo die Steine an Ort und Stelle gebrochen werden, während Eisen und Beton von weither beschafft werden müssen.

Aus den Baustoffen und der einheimischen Bautechnik, in Anpassung an die Menschen und die Umgebung, und in Erfüllung der traditionsgebundenen allgemeinen Bedürfnisse der katholischen Kirche und der örtlichen Bedürfnisse im besonderen, ergeben sich Formen, die fern von jedem Schema sind und ihre eigene Sprache sprechen. Ich möchte dies an einigen Beispielen belegen. Eine Kirche im Taunus muß einen anderen Charakter tragen als eine Kirche in der Rheinebene, eine Kirche am Haardtgebirge oder in der Westpfalz wird anders aussehen als eine Kirche in einem Industrieort der Vorderpfalz. Wenn man also, wie es da und dort geschieht, unter modernem Kirchenbau eine Verallgemeinerung von Eisenbeton und Stahlskelettbau in ‚romantischer‘ Sachlichkeit versteht, so lehne ich diese Art von modernem Kirchenbau ab. Ich lehne aber diese Art von Technik nicht ab, wenn sie begründet ist durch örtliche Verhältnisse, in traditionsloser Großstadt und Industriegegend, in Neusiedlungen usw., soweit andere billigere Materialien nicht zu beschaffen sind.“



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET: KIRCHE IN HAUENSTEIN. BLICK VON OSTEN





Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

A. BOSSLET: HAUENSTEIN. INNERES. CHORGEMALDE PROVISIUM

Die aus der Erfüllung dieser Forderungen resultierende vollkommene Ortsgerechtigkeit dieser Kirchen hat ihnen „jene ewig schöne Selbstverständlichkeit verliehen, die selbst den Gedanken nach der Geburtszeit nicht aufkommen läßt. Diese ganz und gar mit ihrem Boden verwachsenen Kirchen können ebenso seit gestern, wie seit 6 oder 700 Jahren an ihrem Orte stehen und sie sind heute so zeitgemäß, wie sie es damals gewesen wären.“

Unsere allgemeine Einführung kann nicht geschlossen werden, ohne der vorbildlichen Zusammenarbeit zwischen Bauherrn und Architekt zu gedenken, die erst eine solche Fülle guter Lösungen ermöglicht hat. Wenn man freilich aus der Baugeschichte einzelner Bauten erfährt, daß Pfarrer ihr ganzes Gehalt verpfändet haben, um den Bau fortzuführen, daß sie selbst als einfache Arbeiter an ihren Bauten tätig waren, so kann dieser wiederauferstandene Typus des mittelalterlichen werktätigen Bauherrn als ebenbürtiger Partner des Architekten nicht weiter wunder nehmen. Andererseits sollte über all diesen Gestalten die Persönlichkeit des Diözesanbischofs nicht vergessen werden, dessen ruhiger und überlegener Führung die gleichmäßige Ausbreitung des Guten in der Bautätigkeit seiner Diözese nicht zuletzt zu verdanken ist. Ihm allein gebührt das Verdienst, wenn über den Neubauten seiner Diözese der Geist der Metropole Speyer weht und ein wahrer schöpferischer Konservatismus in echt deutschem Sinne der ganzen Kirchenprovinz zum Segen ausgewachsen ist.

### ZU DEN KIRCHEN IM EINZELNEN

1. Hauenstein, Christkönigkirche. Architekt Prof. Albert Bosslet. Bauleitender Architekt: Regierungsbaumeister a. D. Kysner-Landau (Pfalz). Der Bau ist Frühjahr 1931 begonnen und am 20. August 1933 eingeweiht worden. Die Kirche erhebt sich mit souveräner Schönheit auf flacher Hügelwelle inmitten eines bergumschlossenen Landschaftsganzen (Abb. S. 1), zu dessen Struktur die romanische Formenwelt des Neubaus ein vollkommenes Korrelat bildet. Denkt man sich die in lockerster Reihung um die Kirche verteilten Häuser weg,



ALB. BOSSLET: KIRCHE IN TALEISCHWEILER. AUSSERES

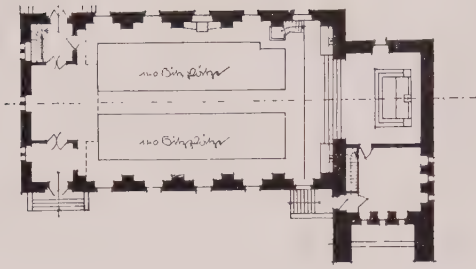
so kann man eine Vorstellung gewinnen, wie mittelalterliche Klosterkirchen in solchen einsamen Waldgegenden einmal gewirkt haben müssen. Unwillkürlich stellt sich vor dem Bau eine Erinnerung an Limburg an der Haardt ein, dessen erste, heute nur noch zu rekonstruierende Bauidee sich einmal mit ähnlich straffer Linienführung in der Landschaft entfaltet haben dürfte. Ein guter Teil der Wirkung wird freilich dem Material verdankt, aus dem der Bau errichtet ist. Es ist ein außerordentlich warm wirkender roter Sandbruchstein aus der Gegend, der in Wechelschichten gemauert und an der Außenfläche geprellt und

dunkelrot verfugt ist (Abb. S. 3). Das Dach besteht aus naturroten Pfannen. Dieses Material geht in der Struktur und Härte mit der kubisch klaren, straff gegliederten Außenerscheinung völlig konform. Zwischen zwei stumpfen Türmen ist eine stark überschießende, unten von drei Portalen aufgebrochene Vorhalle eingespannt, die in der Vorderfront von drei großen Rundbogen belebt ist. An das Langhaus stößt ein blockartig hochgefaßtes Chorhaus, dem die Kopfräume der Seitenschiffe klammerartig angeflankt sind. Eine große Rundbogengliederung überzieht die freistehenden Seiten des Blocks, wobei die Chorfenster konzentrisch in den Bögen stehen. Wie schon die Außenerscheinung erkennen läßt, hat die Kirche basilikalischen Querschnitt (Abb. S. 2). Der Innenraum wirkt sehr langgestreckt und linienklar (Abb. S. 4). Die gerade Holzdecke ist in den Dachraum hochgezogen und grünlich grau bemalt. In den Feldern sitzen kirchliche Symbole von pastellartiger farbiger Haltung. Die Aufrißwände, mit Ausnahme der Choreingangswand zeigen eine neuartige Flächenbehandlung, indem grünliche, bräunliche und graue Tonsstreifen quadrig die Fläche überspinnen. Es ist die optische Übersetzung des Bruchsteinmauerwerks ohne Imitationsabsicht und sucht der Mauer eine stärkere stoffliche Wirkung zu geben. Das Chorhaus öffnet sich im Rundbogen gegen das Langhaus. Es ist in einem brennenden Rot bemalt, das mit Violett eingewässert ist. In der Ostwand baut sich ein Fresko von Professor Felix Baumhauer zonenartig zu den vier eigentümlich klotzig wirkenden Rundbögen auf, die den Rhythmus der Chorfenster über die Ostwand entlang tragen. In dem Fresko wendet sich das räumliche Erlebnis mit höchster Symbolkraft ins Eschatologische: Die unendlichen geistigen Weiten des Glaubens sind er-



ALB. BOSSLET: KIRCHE IN TALEISCHWEILER. INNERES



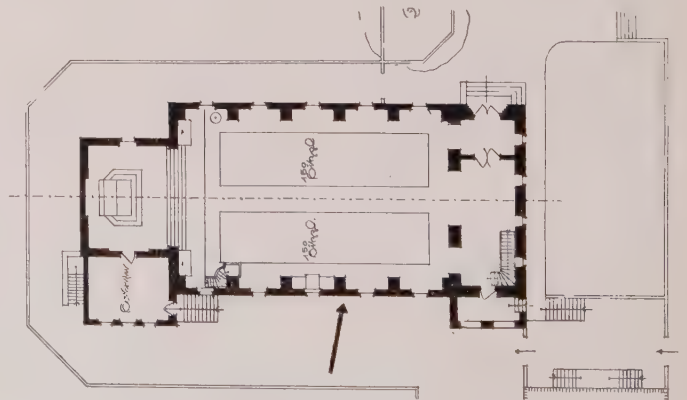


A. BOSSLET: TALEISCHWEILER. GRUNDRISS

schlossen. Zur Ausstattung ist zu bemerken, daß die Entwürfe der Glasfenster von Professor Baumhauer sind. Das Mosaik der fünf Engel über dem Seitenportal zur Erinnerung an die fünf Toten im Steinbruch ist in Entwurf und Ausführung von Pütz-München-Solln. Der Metallaltar mit Schmelzemail (nach Entwurf Boßlet) von Joh. Brandner A.G., Regensburg. Die Kanzel und Türreliefs von Bildhauer Prof. Weckbecker, München. Die Metalltreiarbeit der Türen Heinrich Bäcker, Neustadt a. Hdt.

2. Ormesheim (Saargebiet) Kirche St. Mauritius, Architekt Prof. Albert Boßlet. Bauleitender Architekt L. Kreischer, St. Ingbert-Saar. Der ganz aus Bruchsteinen bestehende Bau ist in der überraschend kurzen Zeit von knapp einem Jahr erstellt worden. Weihe am 18. Dezember 1932. Beherrschend im Dorfe gelegen und über dörfliche Maßstäbe groß, stuft er sich auf meisterhaft aus der Bodensituation entwickeltem Sockel in großen, ruhigen, sehr steinig wirkenden Wänden hoch (Abb. S. 9). Das Material ist graugelber, in der Sonne fast weißlich flammender Saar-Sandbruchstein mit roten Flecken und roten Adern. Das Mauerwerk ist in Wechschichten gemauert und stark geprellt. Das Dach besteht aus naturroten Pfannen. Die Kirche zeigt wie Hauenstein basilikalen Querschnitt (Abb. S. 9), doch läuft das Langhaus absatzlos in den Chor aus, der sich auf der Südseite mit einem nach außen als Querschiffarm in die Erscheinung tretenden hohen Mauerkörper bindet. In dem Mauerkörper steckt eine Pietàkapelle, die ihr Licht durch ein achteckiges Oberlicht empfängt, das seinerseits wieder ein indirektes Licht durch ein Rundbogenfenster hoch in der Südmauer erhält. Der Turm steht auf der Nordseite, wodurch sich im Landschaftsbilde außergewöhnlich glückliche Überschneidungen bewirken. Die Kirche kann nur von den Seiten betreten werden, da die Westwand zugleich die Straßenkante bildet. Das sehr ausgeglichene und sehr still wirkende Innere ist weiß verputzt (Abb. S. 10). Die Decke besteht aus Naturfichtenholz, das grau lasiert ist, und ist wie in Hauenstein in den Dachraum hochgezogen. Der flachgeschlossene Chor dagegen ist mit einer Tonne eingewölbt, die auf je drei Rundbogen fußt und in der Kämpferzone von Fenstern angeschnitten wird. In die Chorwand soll ein Fresko von Prof. Paul Thalheimer als zielbanender Höhepunkt der räumlichen Entfaltung kommen. Die Fassadenplastik: St. Wendelin und St. Pirmin sind von Professor Weckbecker.

3. Ixheim bei Zweibrücken. Petruskirche, Architekt Prof. Albert Boßlet. Bauleitender Architekt: Regierungsbaumeister a. D. Kyser. Begonnen 1929, Weihe am 8. Oktober 1933. Die lange Bauzeit ist durch finanzielle Nöte verursacht, doch durch den werktätigen Eifer des Bauherrn, der selber mit zugegriffen hat, das hinreißende Beispiel einer Zeit tapferster menschlicher Bewährung. Nur von solch heroischem Menschenmaterial konnte auch eine Kirche von solch rassiger Schönheit geschaffen werden. Die Kirche steht auf einem Abhang in Verbindung mit einem seitlich angebauten Pfarrhause (Abb. S. 20). Durch das zentrale Turmmotiv, das der Eingangsseite den unvergeßlich großartigen Akzent gibt, wirkt der gesamte Baukörper ungemein wehrhaft und trotzig. Das berühmte Bibelwort: „Tu es Petrus“ scheint hier steingeworden. Das Material ist gelbgrauroter Buntsandstein, der an Ort und Stelle gebrochen wurde. Die Steine sind leicht bossiert und in waagrechten Schichten gemauert. Es ist als wesentlich für den Eindruck zu beachten, daß die Portale und sämtliche Bogensteine nicht Steinmetz-, sondern Maurerarbeit sind. Dies gibt dem Bau das ungeheuer sicher Gegründete und unverwüstlich Felsige, das uns in dieser Stärke sonst nur roma-



ALB. BOSSLET: MINFELD. GRUNDRISS



ALB. BOSSLET: KIRCHE IN MINFELD. AUSSERES

nisches Mauerwerk vermitteln kann. Der Querbau am Westende ist kein Querschiff, sondern dient dazu, den Gesamtbaukörper in sich auszubalancieren und die Nordfront vor dem Absacken zu bewahren. Das überraschend repräsentative Innere trägt auf hohen Bogenfolgen eine in den Dachraum hochgezogene Decke, die mit Prismenkassetten geschmückt ist. Der Chor ist flachgedeckt und durch Rundbogen vom Langhaus abgetrennt (Abb. S. 21). An die Chorwand kommt später ein Fresko von Walter Bertram. Über dem Eingang der Kirche sitzt ein gutes Türbogenmosaik von W. Pütz. Der Metallaltar ist eine Treibarbeit von Joh. Brandner A.G., Regensburg.

4. Altenhain im Taunus, zur Diözese Limburg an der Lahn gehörig. Architekt Prof. Albert Boslet. Technischer Mitarbeiter und örtlicher Bauleiter Architekt C. Weber-Flum-Höchst a. Main. Bauzeit 1931/32. Die Kirche, wenn auch außerhalb der Pfalz gelegen, wird hier deswegen miteingeschlossen, weil sie ihrem stilistischen Habitus nach unmittelbar zur vorausgegangenen Gruppe gehört und das formale Bild derselben gut ergänzen kann. Der Bau ist als klassisches Beispiel einer modernen deutschen Dorfkirche verdientermaßen rasch berühmt geworden. Auf der Weltausstellung von Chicago bildeten ihre Photos für amerikanische Architekten eine Überraschung. Inmitten wundervoller alter Laubbäume in einem Friedhof hoch auf





ALB. BOSSLET: KIRCHE IN MINFELD. INNERES



ALB. BOSSLET: KIRCHE IN MINFELD  
BLICK ZUR EMPORE

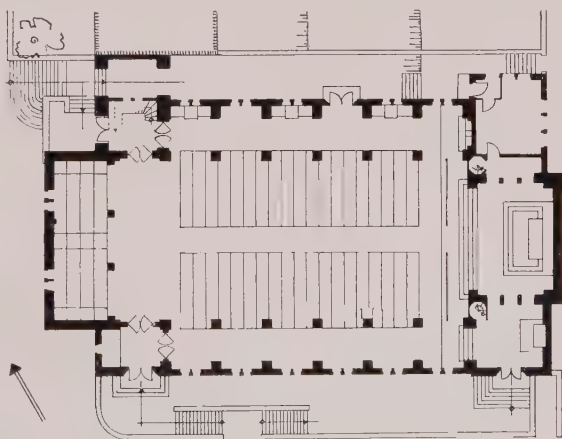


Phot. Hünemann, St. Ingbert

ALB. BOSSLET: KIRCHE IN ORMESHEIM-SAAR

dem Berg gelegen (Abb. S. 11 u. 13). Als landschaftlicher Eindruck überwältigend großartig, da die Kirche überall im Landschaftsbilde steht. Das Baumaterial ist ein schiefriger Kalkbruchstein, der in den Farben gelb, grau, blau bis rötlich spielt. Infolge seiner ungewöhnlichen Sprödigkeit war man gezwungen, die Fensterbänke in Klinkern zu mauern und des besseren Verbandes wegen Ausgleichschichten in Klinkern ins Mauerwerk einzufügen. Die Dachdeckung Schiefer nach einheimischer Art. Durch gegenseitig sich steigerndes Gegeneinanderstellen von heftig stoßender Hochform und gelassen ruhender Breitform hat die Kirche einen eigentümlichen Energieausdruck bekommen. Auch ist als besonderes Gestaltungsprinzip der synkopische Ansatz der kleinen Teile wie Chor und Eingangsraum beachtenswert, der bei durchaus konventionellem Grundriß dem Aufriß eine völlig neue Deutung gibt. Die außergewöhnliche Bedeutung dieser Kirche liegt im Äußeren. Das Innere mußte aus denkmalpflegerischen Gründen in der jetzigen Form gestaltet werden. Der kleine Barockaltar ist nicht ohne Reize.

5. Taleischweiler, an der Bahnlinie nach Zweibrücken auf einem Bergabhang gelegen. Kirche St. Margaret. Architekt Prof. Albert Bosslet. Bauleitender Architekt Regierungsbaumeister a. D. Kyser. Bauzeit Frühjahr 1929 bis 6. September 1931, dem Tage der Einweihung. Die Kirche lagert auf mächtigem Sockel in eigentümlich duckender Stellung dem Bergrücken



ALB. BOSSLET: ORMESHEIM. GRUNDRISS





Phot. Hönemann, St. Ingbert

ALB. BOSSLET: KIRCHE IN ORMESHEIM-SAAR. INNERES

entlang und stemmt sich mit der standfesten Wucht der beiden Chorpfeiler gegen das abschüssige Gelände (Abb. S. 5). Der Bau ist in hammerrechtem Bruchsteinmauerwerk aus rotem Sandstein aufgeführt, die Ecksteine und die Fensterumrahmungen sind mit der Fläche bearbeitet. Das Dach: Biberschwanz, altfarben. Um dem Innenraum eine entsprechende Höhe zu geben, ist die abgestufte Holzdecke ins Kehlgebälk hochgelegt, die Windverstrebung und verschaltete Dachkonstruktion sind sichtbar gelassen (Abb. S. 5). Die ausgezeichneten Fensterentwürfe sind von Maler Braumüller. Das Altarbild von Anton Rausch. Man verläßt den Raum mit dem Eindruck, etwas kernhaft Echtes erlebt zu haben.

6. L e i m e n. Kirche der hl. Katharina. Architekt Albert Bosslet. Bauleitender Architekt: Regierungsbaumeister a. D. K y s e r. Frühjahr 1931 begonnen, am 23. Oktober 1932 geweiht. Heute die höchst gelegene Kirche der Pfalz. Sie erhebt sich auf einem sehr breit entfalteten, den hohen Niveauunterschied mit geschickten Kehren umgehenden Sockel mit zentralem Turmmotiv in der Front, wobei der Platzraum vor der Kirche zu einer der landschaftlich eindrucksvollsten Terrassen ausgestaltet wurde (Abb. S. 15). Diese Sockelbauten sind überhaupt eines der von Bosslet mit seltener Bravour angewandten Kunstmittel. Die Kirche ist aus gelbweißen Bruchsteinen errichtet, die geprellt und in Wechselschichten gemauert sind. Das sehr breite, mit ungestufter Fläche den Kirchenraum überwalmende Dach ist mit naturroten Pfannen gedeckt. Im Innern spannt sich über den eigentlichen Laienraum ein spitzbogiges Holzgewölbe, dessen Form die gemauerten Gewölbe der zum Schiff geöffneten Absseiten wiederholen (Abbildung S. 16). Der Raum bietet sich dem Eingetretenen mit voller Überschaubarkeit dar, gegenüber dem sehr hellen Vorraum mit gedämpfterem Licht erfüllt. In sehr raffinierter Weise setzt sich gegen ihn der lichtgebadete Chor, dessen großes Wandgemälde schließlich alle Blicke in sich einsammelt (Abb. S. 17). Die wesentlich architektonische Funktion des Chorgemäldes, das die heilige Katharina als Verkünderin des Glaubens in der Stadt Alexandria darstellt, ist von Bosslet in Zusammenarbeit mit dem Maler Prof. Paul Talheimer genau festgelegt worden. Mit den ausgezeichneten Köpfen der Altarpredella des Prof. Carl Baur-München



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALB. BOSSLET: KIRCHE IN ALTENHAIN (TAUNUS). AUSSERES

bildet der Chor ein Ensemble von geschlossenster Einheitlichkeit. Technisch bemerkenswert ist das Chorgewölbe, das aus hintereinandergesetzten Kappen von konischem Durchchnitt sich zusammenreihet. Die Fenster sind von Pütz-Solln.

7. **Weselberg.** Kirche St. Maria Immaculata. Architekt Professor **Albert Bosslet**. Bauleitender Architekt: Regierungsbaumeister **Kyser**. Grundsteinlegung am 9. Juni 1929. Tag der Weihe 11. Oktober 1931. Die Kirche ist ein Erweiterungsbau, der sich im senkrechten Winkel an den alten Bau anschließt (Abb. S. 19). Der Chor ist zu einem Glockenhaus mit spitzer Turmhaube ausgebildet. Rechts und links davon sind sehr niedrig gehaltene Baukörper, die innen als Sakristei und Paramenten-Kammer dienen, angegliedert. Zusammen mit dem mittschiffs angeschobenen Apsidenbau formen sie eine geschlossene Baugruppe. Das Material ist gewöhnliches Bruchsteinmauerwerk aus scheckigen roten Steinen, die weißverbandelt sind. Das Dach: Biberschwanz, rot. Der einfache, ländlich schlichte Innenraum ist mit einem Rundbogenholzgewölbe mit durchgehenden Binderbalken eingedeckt. Der stark aufgehellte Chor hat ein Rabitztonnengewölbe von wohlthuend breitem Auslauf. Die Altarbilder von **Oskar Martin-Amorbach**.

8. **Minefeld.** Kirche St. Laurentius. Arch.: Prof. **Albert Bosslet**. Bauleitender Arch.: Regierungsbaumeister a. D. **Kyser**. Im Frühjahr 1928 begonnen und am 7. Sept. 1930 geweiht. Die Kirche liegt mit der gelassenen Selbstverständlichkeit und beruhigenden Kraft des Guten im Ortsbild und ist an der Hauptverkehrsstraße zwischen dem alten Pfarrhaus und der großen Eiche eingebaut (S. 7). Die Betonung der Turmfassade ergab sich als notwendiges Gegengewicht zur alten Eiche. Es ist ein Backsteinputzbau mit roten Sandsteinecken. Da die Sandsteine vom Gebirge geholt werden mußten, wurden dieselben schon sparsamer verwendet, während Backsteinwerke in der Umgebung vorhanden waren. Der Innenraum ist von einer wunderbaren Wärme der farbigen Erscheinung, da der Backstein frei gelassen wurde und nur weise Längsfugen die Struktur des Mauerwerkes betonen. Die prächtige Decke ist eine Holztonne mit



durchgehenden Binderbalken (Abb. S. 8), leider heute zu dunkel geölt und daher zu lastend in der optischen Erscheinung. Lebt man sich vollkommen in den Sinn dieses Raumes ein, so überrascht, wie wenig er von städtischen Ambitionen zehrt, sondern ganz als die Verkörperung eines gesunden bauerlichen Fühlens erscheint. Daß solche Räume in ihrer beglückenden Freiheit von jeglicher Problematik wieder in unserer Zeit möglich geworden sind, kann mit Zuversicht erfüllen. Die sehr gute Fassadenplastik eines heiligen Laurentius ist von Fr. Goßens-Biehler-Nymphenburg.

9. Pirmasens. St. Antoniuskirche. Architekt Prof. Michael Kurz - Augsburg. Von dieser Kirche werden hier mit vollster Absicht nur die ursprünglichen Pläne von Kurz aus dem Jahre 1924 gezeigt (Abb. S. 22 u. 23), die die Gedankengänge des Architekten, nachdem sie durch den schon in Gang gebrachten Bau in ihrer Richtung gebunden waren, wenigstens in der idealen Reinheit die künstlerischen Absichten zeigen. So ausgeführt würde der Bau gewiß eine der fesselndsten Lösungen des deutschen Kirchenbaus geworden sein, wiewohl er auch heute noch in der nicht immer zum Vorteil veränderten Ausführung noch immer von bedeutender Wirkung ist. Schon die günstige städtebauliche Situation hätte einem auf das Monumentale gerichteten Bauwillen nicht williger entgegenkommen können, da sehr stattliche Dimensionen die Forderung des Bauprogramms waren und riesige Rampen und eine mit gewaltigem Steinmaterial ins Werk gesetzte Sockelmasse notwendig waren, um dem Bau auf abschüssigem Gelände den Stand zu sichern. Allerdings steht die Ausführung in technischer Hinsicht nicht auf jener Höhe des Könnens, wie sie z. B. die Heinrichskirche in Bamberg oder die Josephskirche in Auerbach bei Passau zeigen. Das Mauerwerk ist stellenweise wenig schön gemauert und hat einen eigentümlich schlammigen Charakter. Daß hier die Intensionen eines so meisterlichen Beherrschers dieser Technik, wie Kurz es ist, einfach nicht erreicht wurden, können seine Zeichnungen belegen, wo in der liebevollsten Weise das Mauerwerk in der beabsichtigten Lebendigkeit dargestellt ist. Ungünstig haben sich auch die Verbreiterung der Fassade, die mitten im Ausbau gefordert wurde, sowie Streichungen von Bauteilen, die zur Ausbalancierung des Baukörpers notwendig gewesen wären, erwiesen. Und wie meisterhaft ausgewogen ist das doch alles in den Plänen! Die Kirche hat basilikalen Querschnitt. Der Choransatz ist heute durch vorgezogene Pfeilermauern betont, über denen hinweg die Decke absatzlos in den rundgeschlossenen Apsidenraum läuft. Eine sehr glückliche Veränderung bedeuten in der heutigen Lösung die Kapitele. Im ganzen aber bleibt eine Diskrepanz zwischen Plan und schließlich Ausführung, die allerdings aus der Kenntnis der Baugeschichte vielfach begreiflich wird. Daß Kurz zu den großen Architekten unserer Zeit gehört, dessen sind neben diesen Plänen seine übrigen ausgeführten Kirchen unverfängliche Zeugen.

## Rundschau

### Grundsätzliches

#### MERKBLATT

#### FÜR DEN KLERUS UND GEISTLICHE INSTITUTIONEN ÜBER DIE ZUSAMMENARBEIT MIT KÜNSTLERN

1. Wenn Du künstlerische Arbeit brauchst, gehe zum Künstler

Da die Kunst in unserem Vaterlande und im Dienste der Kirche nicht aussterben darf, erfüllst Du mit seiner Heranziehung eine Kultur-aufgabe. Und nur wenn die Zusammenarbeit zwischen Geistlichem und Künstler auf der Grundlage gegenseitiger Bejahung und freier Achtung der beiderseitigen Zuständigkeiten zur Selbstverständlichkeit und Gewohnheit wird, steht auch zu hoffen, daß das Niveau der Kunst in den Kirchen sich mit der Zeit umfassend und endgültig heben wird.

2. Die Kunst bekommt man nicht überall!

Es gibt Dinge, die man in der Devotionalien-

handlung einfach nicht kaufen kann, und nicht alles, was man Dir dort anbietet, besitzt wirklichen Kunstwert. Zudem besteht Gefahr, daß nur Dutzendware auf Lager vorrätig ist, die Dir, unabhängig von der besonderen Art Deiner Wünsche und Bedürfnisse, aufgedrängt wird. Der Künstler aber steht unmittelbar im Schaffensprozeß und erblickt in Deinem Auftrag jeweils eine besondere Aufgabe. — Darum bediene Dich bei künstlerischen Aufträgen auch nicht der Vermittlerfirmen, ausgenommen gemeinnützige Einrichtungen, sondern erteile unmittelbar alle Deine Aufträge, auch bei Innenausstattung künstlerischer Art, Glasfenstern, Kreuzwegen. — Hüte Dich auch, auf Vorschläge derartiger Firmen einzugehen, für Neuanschaffungen alte Kunstgegenstände, wie Figuren oder Paramente, in Zahlung zu geben, zumal die Beurteilung ihres Wertes fachmännische Kenntnis voraussetzt. Jede Veräußerung kirchlicher Gegenstände von geschichtlichem, wissenschaftlichem oder künstlerischem Wert bedarf der ausdrücklichen Genehmigung von seiten der kirchlichen Obrigkeit (cn. 1530, 1532), was auch durch Diözesanbestimmungen und durch Gesetze der staatlichen



Phot. C. Santhaber, Aschaffenburg

ALB. BOSSLET: KIRCHE IN ALTENHAIN. AUSSERES



Aufsichtsbehörde streng eingeschärft wird. Gib solche Kunststücke vielmehr in ein kirchliches Museum; dort hast Du die Garantie, daß sie nicht mit Riesengewinnen in den Handel weitergegeben, sondern würdig aufbewahrt werden und den Zwecken der Gemeinschaft und Wissenschaft dienen. — Gerade neuerdings haben die Hochwürdigsten Bischöfe eindringlich empfohlen, bei den heutigen Verhältnissen, gegenüber den fest besoldeten und beamteten die wirtschaftlich außerordentlich schweringenden freischaffenden Künstler nach Möglichkeit heranzuziehen.

### 3. Andere Aufgaben hat der Künstler, andere der Handwerker

Gewöhnlich ist der Handwerker (Anstreicher, Steinmetz, Glaser usw.) allein den künstlerischen Aufgaben nicht gewachsen und vermag höheren Anforderungen nicht gerecht zu werden. Auch wenn er in seinen Grenzen Gutes leistet, so hat er doch andere Aufgabengebiete und bleibt mehr ausführendes Organ, während die Schöpferische Intuition vom Künstler ausgehen muß. Diesem wirst Du es auch überlassen müssen, Deine Handwerker im Rahmen des Möglichen zur Ausführung seiner Aufgabe heranzuziehen. Bei umfangreichen Aufgaben leistet diese vermittelnde Rolle vielfach am besten ein aufgeschlossener, allseitig gebildeter Architekt.

### 4. Wenn Du Dich auf Dein eigenes Urteil allein nicht verlassen willst, so bediene Dich einer Beratungsstelle,

die wohl in jeder Diözese zu finden ist. Die Notgemeinschaft katholischer Künstler Deutschlands (Geschäftsstelle: Freiburg i. Br., Werthmannhaus) ist gerne bereit, ehrenamtlich und unentgeltlich Dir diese Instanzen in Deinem Bezirk oder in Deiner Diözese anzugeben oder Dir überhaupt die Adressen von Künstlern zu vermitteln, die für Deine Zwecke in Frage kommen. Wahrscheinlich aber besteht in Deiner Nähe eine entsprechende Beratungsinstanz. Diese Stelle wird Dir Künstler nennen, wenn Du nicht weißt, an wen Du Dich mit Deinem Anliegen wenden sollst. — Bei der Innenausstattung einer neueren Kirche oder Anstalt vergiß auch den Künstler nicht zur Beratung heranzuziehen, der Dir den Raum schuf. — Eine Gefahr könnte noch darin liegen, daß führende Mitglieder Deiner Gemeinde und Vereine sich einmischen; es wird aber nicht die Regel sein, daß diese eine Geschmacksinstanz für die Ausstattung Deiner Kirche abzugeben vermögen, wenn wir auch wertvolle Ausnahmen mit aufrichtiger Freude über den kulturellen Einsatz von Laien vermerken.

### 5. Mache Dir klar, ob Du einen Künstler nicht nur darum wählst, weil er Mode ist

Einerseits ist sicher wahr: Seine Praxis und Erfahrung gibt eine gewisse Garantie, daß Du erhältst, was Du bereits von anderswoher kennst; aber darum, weil er Mode ist, hat er sicherlich Arbeit und Verdienst genug, und es möchte sein, daß er sich Deiner Sache nicht so widmen kann, wie Du es wünschst. Dann ist es möglich, daß dadurch Bedeutenderes nicht zur Entstehung kommt, während ein anderer, der nach Arbeit und Wachstum hungert, mit ganzer Inbrunst und Begeisterung schaffen würde. Und auch dieser will leben! Das soll aber nicht heißen, daß der gelegentliche Auftraggeber allein und in erster Linie berufen sein soll, angebliche „junge Talente“ durch seine Auf-

träge herauszuheben und zu fördern. Um wieder gute Kunst in die Kirchen zu bringen, muß für die kirchlichen Kunstwerke der Qualitätscharakter unbedingt betont und gefordert werden. Die für kirchliche und monumentale Kunst weniger begabten katholischen Künstler sollte man auf das ihnen liegende Arbeitsgebiet beschränken!

### 6. Die moderne Kunst ist nicht ohne weiteres verurteilt

Der Heilige Vater hat (Osservatore Romano vom 25. Dezember 1932) ausdrücklich erklären lassen, daß er nicht die Absicht gehabt hätte, „einer Kunst der Vergangenheit das Wort zu reden, sondern er habe einfach an die traditionelle Liturgie und an die kanonischen Vorschriften erinnert, sowie an die religiösen Forderungen, die auch den künstlerischen Wagnissen eine Grenze ziehen, soweit es sich um kirchliche Kunst und das Gotteshaus selber handelt.“ In seiner Ansprache (27. Oktober 1932) betonte Papst Pius XI.: „Jeder guten und fortschrittlichen Entwicklung der wahren Traditionen sollen alle Türen weit offen stehen und ein herzlicher Willkomm entboten sein.“

### 7. Wähle einen katholischen Künstler!

Die Fuldaer Bischofskonferenz (August 1932) betont: „Dem gesunden religiösen Empfinden der katholischen Volksseele werden durchwegs nur solche Künstler entsprechen können, die mit Geist und Übung des katholischen Gottesdienstes vertraut sind. Kirchliche Kunst verlangt katholische Künstler, die seelenverwandt sind mit katholischem, religiösen Empfinden und anerkennen, daß über den sakralen Charakter der Entwürfe die kirchliche Obrigkeit zu befinden hat. An diesen Grundsätzen ist, weil sie der Natur und Zweckbestimmung kirchlicher Schöpfungen entspringen, auch dann festzuhalten, wenn nichtkatholische Stellen zur Kostendeckung beizutragen haben.“

### 8. Scheue Dich nicht, den Künstler aufzusuchen, Dich bei ihm umzusehen und Dich mit ihm zu unterhalten;

er wird sich durch Deinen Besuch geehrt fühlen und für ihn dankbar sein. Du aber erhältst wertvolle Einblicke in künstlerisches Schaffen und nimmst als Deinen Gewinn manche Anregung mit auf den Weg. Du kommst dann auch nicht in die Lage, über einen Künstler urteilen zu müssen, ohne ihn und seine Werke zu kennen. Andererseits wird er Dir aber auch für manche Hinweis in theologischer und liturgischer Hinsicht dankbar sein.

Auch wenn Du, wie viele Deiner Mitbrüder, Dich mit kunstgeschichtlichen Studien beschäftigst, so wirst Du solchen erlebnishaften Einblick in das Werden zeitgenössischer Kunstwerke doch ebenfalls nutzbringend verwerten können; es ist schwer, an alte Schöpfungen heranzugehen, wenn man zu den heutigen Werken der Kunst kein mitfühlendes Verhältnis hat.

### 9. Der Besuch verpflichtet Dich zu nichts, auch dann, wenn Du offen über die Dinge sprichst, die Dir am Herzen liegen. Wenn Du beim Künstler nicht findest, was Du suchst, so sei offen und lasse ihn nicht in dem Glauben, daß er mit einer Beauftragung von Deiner Seite rechnen kann, am allerwenigsten, wenn Du Deine Sache bereits einem anderen zugedacht hast; es ist unrecht, das Anbieten eines Künstlers, etwa einen Entwurf zu



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALB. BOSSLET: KIRCHE IN LEIMEN. LAGE IM ORTSEILD

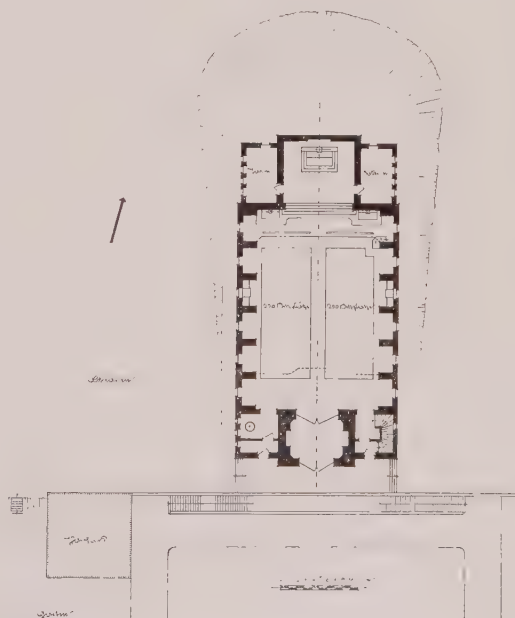
einem Altar auszuarbeiten, noch anzunehmen, wenn Du diesen Altar schon nach einem anderen Entwurf ausführen lässest. Und für den Künstler ist es sehr hart, sich immer wieder derart getäuscht zu sehen.

#### 10. Wenn Du nun mit Künstlern Beziehungen anknüpfst,

erinnere Dich zunächst daran, daß sie zwar in besonderer Weise durch ihr Talent Instrumente Gottes sind, als Menschen aber nicht selten empfindsam, ungewandt und befangen. Mach' ihnen klar verständlich, was Du willst. Im übrigen gib Schaffensfreiheit. Man muß geradezu Geduld und Nachsicht haben, darf sie nicht zuviel mit privaten Ansichten und Wünschen belasten und auf ihnen spielen wollen. Man muß den lieben Gott auf ihnen spielen lassen, dann klingt das Instrument am schönsten. — Weiter behalte im Auge, daß sie meist nicht wohlhabend sind; denn nur wenige unter ihnen besitzen das Talent, das Gold zu münzen, das ihnen in die Hand gegeben wurde.

So haben sie doppelte und dreifache Sorgen: Die Werkstatt, das Material kostet Geld, das unregelmäßig und selten eingeht; dazu die Wohnung und oft noch eine große Familie. Zu den Sorgen des Alltags kommt die Qual des Schaffens, so er ein wahrer Künstler ist; das immer neue Ringen mit Form, Materie und Material, das ihm wenige Hochmomente im Leben beschert, viel mehr aber Stunden tiefster Niedergeschlagenheit oder gar Verzweiflung an sich und der Welt.

Sei darum im Umgang mit ihm gütig und bewahre die gute Form, deren Fehlen er gerade bei Dir stark empfinden würde. Versprich nicht, was Du



ALB. BOSSLET: LEIMEN. GRUNDRISS





Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALB. BOSSLET: KIRCHE IN LEIMEN. BLICK ZUR EMPORE

nicht halten kannst, aber halte, was Du zusagst. Wenn er für Dich gearbeitet hat, versage ihm nicht die Anerkennung und einen freundlichen Dank, nicht um seiner Eitelkeit willen, sondern weil es für ihn niederdrückend ist, zu meinen, seine Leistung hätte für Dich keinen Wert.

Eine ausgesprochene Künstlerseelsorge mit besonderer Zielsetzung und Methodik im Sinne der religiösen Vertiefung, liturgischen Schulung und seelsorglichen Verfassung tut not. Vergleiche dazu die Schrift „Seelsorger und Künstler“, Veröffentlichung der Arbeitsgemeinschaft zur religiösen Vertiefung des künstlerischen Schaffens (Freiburg i. Br. 1931, Verlag der Freien Vereinigung für Seelsorgehilfe). Eine solche Zusammenarbeit zwischen Künstler und geistlichem Auftraggeber kommt auch durchaus der Persönlichkeit des Geistlichen zugute.

## II. Baust Du eine Kirche

und hast den Wunsch, Kunst zu ihrem Schmuck zu verwenden, weil sie zu den besonderen Gaben Gottes gehört und in allen Zeiten voll apostolischer Kraft und zur Verherrlichung des Herrn in seine Tempel aufgenommen wurde, so ist das gut und lobenswert. Dann aber plane die Anordnung all dieser Dinge von vornherein mit dem Schöpfer des Raums nach großen und einheitlichen Gesichtspunkten. Denke daran, daß der Bau einer Kirche, eines Klosters, eines Gemeinde- oder Pfarrhauses eine Angelegenheit ist, die einen Künstler als Bearbeiter erfordert. Nur ein Künstler mit großem Können und genügender Erfahrung ist gut genug, Bauwerke für den Dienst Gottes und der Kirche zu schaffen. Glaube auch nicht, daß Du mit Hilfe eines Künstlers ohne selbständige Ansichten, der Dir leicht etwas Minderwertiges und nicht



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALB. BOSSLET: LEIMEN. INNERES. CHORBILD VON PROF. THALHEIMER-MÜNCHEN

tief Empfundenes liefert, zum Ziele kommst. Du magst vielleicht selber Verständnis für Kunst haben und kunstgeschichtliche Bildung besitzen, aber ein Künstler und Architekt bist Du damit wohl noch nicht; darum ziehe einen solchen zur Bearbeitung Deiner Aufträge hinzu. Und noch eines: Hüte Dich vor Modischem und Sensationellem in der Architektur! Solches mag für ein Café oder Kino angebracht sein, Kirchen und Klosterbauten aber werden für Generationen geschaffen. — „Dagegen bedeutet“, so stellt die Freiburger Diözesansynode 1933 mit Betonung fest, „das Streben nach Schlichtheit der architektonischen Erscheinung und nach Einfachheit und Klarheit der Bauanlage einen Charakterzug der modernen Bauweise, der Anerkennung verdient und auch für den Kirchenbau nutzbar gemacht werden sollte. Es hindert auch nichts, namentlich im Hinblick auf die beschränkten Baupmittel der Gegenwart, die wertvollen Errungenschaften auf dem Gebiete der technischen Baukonstruktionen auch für die Kirchenbauten in Anwendung zu bringen.“ Rechne auf jeden Fall von vornherein auch eine Summe ein, die ausreicht, Deine Kirche mit wirklicher Kunst auszustatten; berücksichtige, daß die Kunst ebenso bezahlt werden soll wie die Ziegel-

steine, das eiserne Geländer, das Gestühl und die Türen. Lasse darum, weil diese Dinge ihre Mindesttaxe haben, nicht ein zu Geringes für die künstlerische Arbeit übrig, die wertvoller ist und sein soll als alles andere.

12. Denke daran, den Künstler beizeiten mit der ihm zugedachten Aufgabe vertraut zu machen,

und lasse den Entscheid hierfür nicht anstehen. Komme auch mit Deinen Ideen zur Innenausstattung nicht erst im letzten Augenblick, d. h. kurz vor der Kirchweihe, um dann vom Künstler zu verlangen, daß er vielleicht das Hauptwerk des Raumes überhastet schafft, das Dich und ihn auf lange Zeit überleben wird.

„Gut Ding will Weile haben“ und ein Kunstwerk im besonderen braucht Zeit zur Ausarbeitung, Vertiefung und Reife. Es ist drückend für den Schaffenden, wenn ihm diese Zeit nicht gewährt wird, und wenn gerade ein Geistlicher, von dem der Künstler doch am ehesten Verständnis für die Bedingungen geistigen Schaffens erwarten darf, nur darum vom Künstler sich abwendet, weil er für eine zugedachte Arbeit mehr Zeit beansprucht. Darum gilt der Grundsatz: Gib rechtzeitig das



Kunstwerk in Auftrag und dränge den Künstler nicht, damit er in Ruhe und innerer Muße sein Werk ausführen kann.

13. Hast Du aber die Absicht, einem Künstler einen Auftrag zu erteilen, so lasse ihn nicht hangen und bangen, sondern entschieße Dich und handle.

Oft ist heute Dein Auftrag eine letzte Rettung, und wer schnell gibt, gibt doppelt. Aber nütze eine vorhandene Notlage nicht aus; möglich, daß Du durch sie billiger als sonst zu einem Werk kommen kannst. Es ist jedoch nicht Deine Sache, zum Schaden des Ärmeren einen Vorteil zu erreichen. Mute deshalb auf diese Weise nicht dem Künstler halbe unfreiwillige Geschenke für Deine Kirche zu, die wahrscheinlich ein Privatmann in gleichem Wert nicht machen würde, obgleich er dazu eher in der Lage wäre als jener.

14. Erleichtere ihm das Schaffen durch Voraus- und Teilzahlungen,

damit er während der Arbeit vor etwaiger Existenznot, die unter Umständen auch das Werk gefährden kann, gesichert ist. Sei darin nicht kleinlich und saumselig; denn Du weißt nicht, wie verzweifelt er sich oft an die Hoffnung klammert, daß ihm Dein Geld weiterhilft. Lasse ihn nach getaner Arbeit nicht zu lange mit der Endsumme warten; denn vielleicht hat er während des Schaffens Verpflichtungen eingehen müssen, die ihn schwer drücken.

15. Du hast den berechtigten Wunsch! nach Skizzen und Entwürfen

vor der Auftragserteilung. Überlege Dir, ob Du vom Künstler eine unverbindliche Skizze fordern darfst. Manchmal wird er Dir für diese Gelegenheit zur Beteiligung an künstlerisch reizvollen Aufgaben dankbar sein. Wenn es Deine Mittel irgendwie erlauben, gib ihm aber auch eine Vergütung, die zum wenigsten den Aufwand an Zeit und Auslagen entschädigt, der auf Deine Sache verwandt werden mußte.

Kommt der Auftrag zustande, so ist es nichts Ungewohntes, die Summe für die Skizzen in das Honorar für das Werk einzurechnen. Jeder Künstler wird sich damit einverstanden erklären. Ist aber Deine Zahlung für die Skizzen nicht viel mehr als eine Zeitentschädigung, so gib sie zur gelegenen Zeit zurück, ob Du davon Gebrauch machtest oder nicht. Für den Künstler sind sie von größerem Wert als für Dich. Gib die Skizzen auch dann zurück, wenn Du einen gutmütigen oder für Deine Sache begeisterten Künstler gefunden hast, der sie Dir auf Dein Verlangen ohne jegliche Verbindlichkeit gefertigt hat. (Der Reichsverband bildender Künstler Deutschlands machte es seinen Mitgliedern sogar zur Pflicht, Skizzen und Entwürfe nur gegen Bezahlung zu liefern.) Schließlich ist es rechtlich nicht gestattet, widerspricht natürlich auch Treue und Glauben, mitkonkurrierenden Künstlern oder Geschäften auch noch so kurzen Einblick in solche Skizzen zu gewähren.

16. Achte darauf, daß Du die Rechte des Künstlers nicht verletzest

Nach dem Gesetz bleiben Skizzen, auch bezahlte, gemeinhin Eigentum des Künstlers. Es verbleiben ihm weiter das Urheber- und das Reproduktionsrecht. Sie sind für ihn von besonderem Werte, denn sie wirken noch 30 Jahre nach seinem

Tode und gehen an seine Erben über. Du darfst also nicht ohne weiteres seine Arbeit nachbilden oder abbilden lassen, auch nicht zu einem guten Zweck. Das Reproduktionsrecht ist aber verkäuflich. Du kannst es vom Künstler erwerben. Ohne eine Vereinbarung mit dem Künstler in dieser Sache läufst Du Gefahr, in einen Rechtsstreit verwickelt und regreßpflichtig gemacht zu werden.

17. Lade den Künstler zur kirchlichen Weihe seiner Werke ein

Den Schlosser und den Maurerpolier wirst Du gewiß dazu auffordern, den bescheidenen Künstler unter Umständen vergessen, da er in Deiner Festschrift mit keiner Anzeige vertreten ist. Ziehe ihn nach Möglichkeit in den Kreis Deiner Gemeinde ein; versuche die örtliche Zusammenfassung der Künstler, Akademiker und sonstigen geistig Verantwortlichen — im Pfarrhaus, im Künstlerheim, zu gemeinsamen Studienbesichtigungen, bei geselligen Veranstaltungen, bei einem jour fixe.

18. Die Pflege religiöser Hauskunst

wird eine solche Gemeinschaft der Geistigen wirksam in die Wege leiten. Die Paderborner Diözesansynode 1922 schärft ein: „Der Klerus soll bemüht sein, so viel ihm möglich ist, auch die religiöse Hauskunst in seiner Gemeinde (Bilderschmuck, Statuen, Weihwasserbecken usw.) durch Rat und Tat zu fördern. . . Den verbreiteten Devotionalienschund suche er durch Aufklärung des Volkes und Beeinflussung der Händler zu verdrängen. Eine besonders geeignete Gelegenheit, gute religiöse Hauskunst in die Familien zu bringen, sind Verlosungen bei Vereinsfestlichkeiten, wenn dabei eine vorbildlich gute Auswahl der Verlosungsstücke getroffen wird.“ — Fühle Dich als Führer der Gemeinde und Hüter der heiligen Orte in derselben auch verantwortlich für die Friedhofskunst, für die fernere Gestaltung der Grabmäler und die rechte Behandlung der vorhandenen Einzelgräber.

19. Kaufe keine kitschigen Gipsfiguren oder schlechte Reproduktionen und Fabrikwaren!

Alles dies ist Schund, nur aus Geschäftsinteressen in den Handel gebracht und als Massenware ohne Seele, also wertlos und unwürdig. Und Schund gehört nicht in die Kirche! Er beleidigt die Würde Gottes und seiner Heiligen; er wirkt zersetzend auf das religiöse Gefühl der Gläubigen. Die Freiburger Diözesansynode 1933 schärft ebenfalls ein: „Die Verwendung fabrikmäßig hergestellter, unkünstlerischer Erzeugnisse widerspricht der Würde des Gotteshauses und der Ehrfurcht vor der heiligen Liturgie. Es sind, wenn irgend möglich, Originalwerke in material- und werkgerechter Arbeit zu beschaffen. Fabrikmäßig hergestellte Gipsfiguren dürfen in Kirchen keine Aufstellung mehr finden. — Wo nur spärliche Mittel für die Ausstattung einer neuen Kirche zur Verfügung stehen, empfiehlt es sich, wie es auch in früheren Jahrhunderten geschah, im Interesse der künstlerischen Gediegenheit die Anschaffungen nur nach und nach zu tätigen und nicht die Kirche rasch mit billiger Massenware anzufüllen.“

Im Hause Gottes darf ein gewisses Niveau für Bilder, Figuren, Geräte und Paramente auf keinen Fall unterschritten werden. Hänge und stelle Kitsch deshalb auch dann nicht auf, wenn es sich um



Phot. Hönemann, St. Ingbert



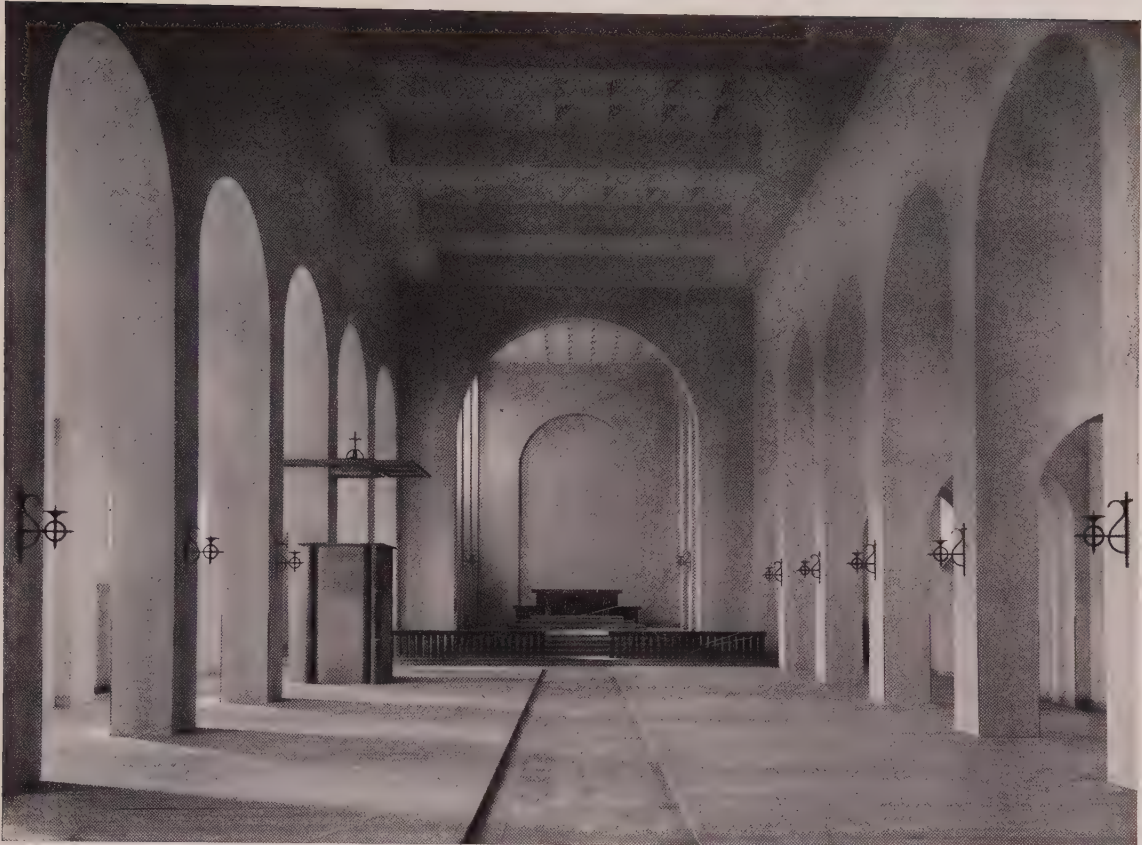
Phot. Hönemann, St. Ingbert

ALB. BOSSLET: KIRCHE IN WESELBERG. AUSSERES UND INNERES





ALB. BOSSLET: PETRUSKIRCHE IN IXHEIM. AUSSERES. OST- UND WESTFRONT Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg



Phot. C. Sanihaber, Aschaffenburg

ALB. BOSSLET: KIRCHE IN IXHEIM. BLICK ZUM CHOR  
Altar und Chorwandbild fehlen noch

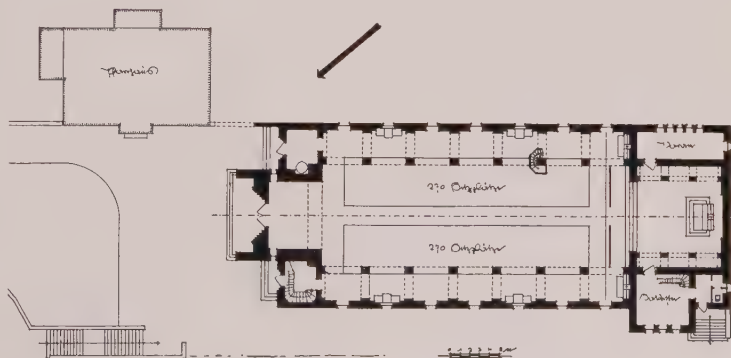
wohlgemeinte Geschenke handelt, sondern belehre die Geber und schaffe Kunst an. Warne allgemein von Zeit zu Zeit in aufklärend freundlicher, aber bestimmter Weise davor, ohne vorherige Fühlungnahme mit Dir Figuren, Paramente oder sonst irgend etwas für die kirchliche Ausstattung einfach zu kaufen, um sie Dir dann zum Geschenk anzubieten; denn es ist viel leichter, Schund aus der Kirche fernzuhalten, als ihn hinauszubekommen, wenn er einmal Eingang fand. In all diesen Dingen mußt Du Mittler zwischen Stifter und Künstler sein. Selbst ein schlichtes und einfältiges Kunstwerk als Arbeit zweier gutwilliger Hände, womöglich eigens geschaffen für den gemeinsam mit dem Geber gewählten Platz, ist viel erhebender als der schönstbemalte Massenkitsch. — Wenn Du solchen aber in Deiner Kirche hast, bemühe Dich aber doch ernsthaft, ihn gegen künstlerische Arbeit auszuwechseln und Dein Gotteshaus nach und nach von allem Wertlosen zu säubern.

20. Auch bei den kirchlichen Geräten und Gefäßen, bei Paramenten u. dgl.

ist die Handarbeit eines Künstlers und Kunsthandwerkers, als Originalarbeit für Deinen Fall angefer-

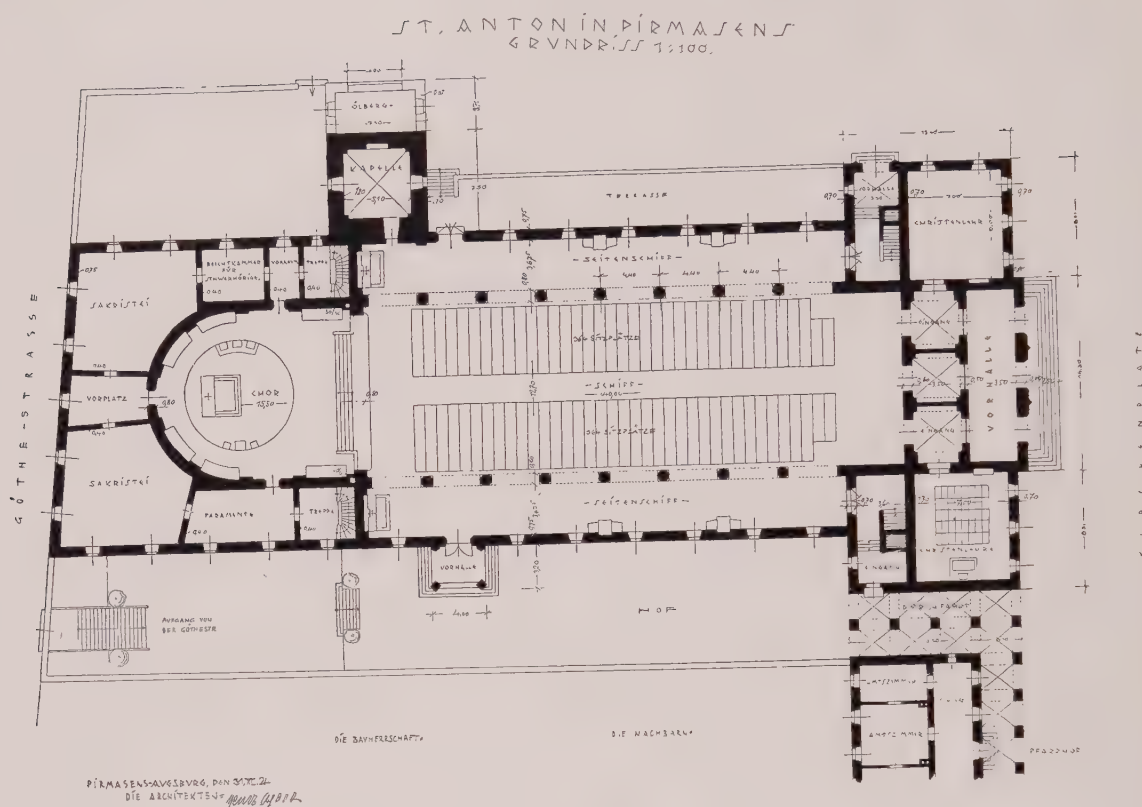
tigt, immer das Edelste. Auch ein kleinerer Gegenstand wie ein Meßkännchen oder ein Ablutionsgefäß soll würdig, sakral und künstlerisch einwandfrei gestaltet sein. Nimm hier nicht den Artikel Nummer so und so viel aus dem Katalog eines einschlägigen Geschäftes oder Devotionalienladens, für den er lediglich Ware ist, während das gute Handwerk ohne Dich zugrunde geht.

Reicht Dein Geld nicht zum Erwerb eines Originalkunstwerkes, so gibt es von Künstlerhand Reproduktionen, Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, auch Terrakotten, Majoliken, die



ALB. BOSSLET: IXHEIM. GRUNDRISS





MICHAEL KURZ: ANTONIUSKIRCHE PIRMASENS, GRUNDRISS

Originalwert haben und erschwinglich sind. Lass' Dir aber nicht wertlose Zeichnungen, Aquarelle, Radierungen u. dgl. an Deiner Haustür aufdrängen; sie haben mit Kunst gewöhnlich nicht viel zu tun, entziehen derselben vielmehr die noch vorhandenen Mittel, auch die notwendige Wertschätzung, und stellen nur eine ungerechte Schmutzkonkurrenz dar, besonders wenn es sich bloß um Wiederverkäufer in fremdem Auftrag handelt.

Für den Entwurf von Paramenten, Fahnen, Medaillen, Kanontafeln, Krippen und Kreuzwegen ziehe den Künstler heran, der nicht teurer arbeitet als die Fabriken, die sich Dir dafür anbieten. Unterstütze auch hierin in erster Linie die Künstlerwerkstätten der eigenen Heimat, und Du unterstützt sie am besten durch einen ganz Deiner Kirche angepaßten Auftrag.

Dasselbe gilt für die seelsorgliche Gebrauchsgraphik, für die Taufandenken, Kommunionbilder, Merkblätter für Eheleute, Willkommgruß an Zugezogene, für das Kirchenblatt und den Pfarrführer, für seelsorgliche Flugblätter, für Osterbeichtzettel und alle anderen Drucksachen, die durch Deine Hand in die Gemeinde gehen. Die Freie Vereinigung für Seelsorgehilfe (Freiburg i. Br., Werthmannplatz 4) ist seit einem Jahrzehnt ernstlich bemüht, solche Gebrauchsliteratur in Form von Flug- und Merkblättern usw. nach Inhalt und Aufmachung vorbildlich herauszugeben oder zu vermitteln; desgleichen gibt sie jederzeit Auskunft (mit anschaulichen Sammelkarten) über die literarischen Hilfsmittel für Volksmissionen, über die katholischen Kirchen- und Sonntagsblätter, über das gesamte Broschüren-

wesen für den kirchlichen Schriftenverkaufsstand, sowie über die verschiedenen Lösungen der Aufgabe, einen wirklich guten Pfarrführer herauszubringen. Es muß gelingen, den Schund auch auf diesen Gebieten endgültig durch das Apostolat der eindrucksvollen und wertvollen Gestaltung zu überwinden.

„Wir wollen nicht erlahmen in unseren Bestrebungen für Hebung der religiösen Kunst, der Schönheit des Gotteshauses und der Liturgie. Es gereicht zur Ehre Gottes und zum Wohl und zur Freude unseres Volkes.“

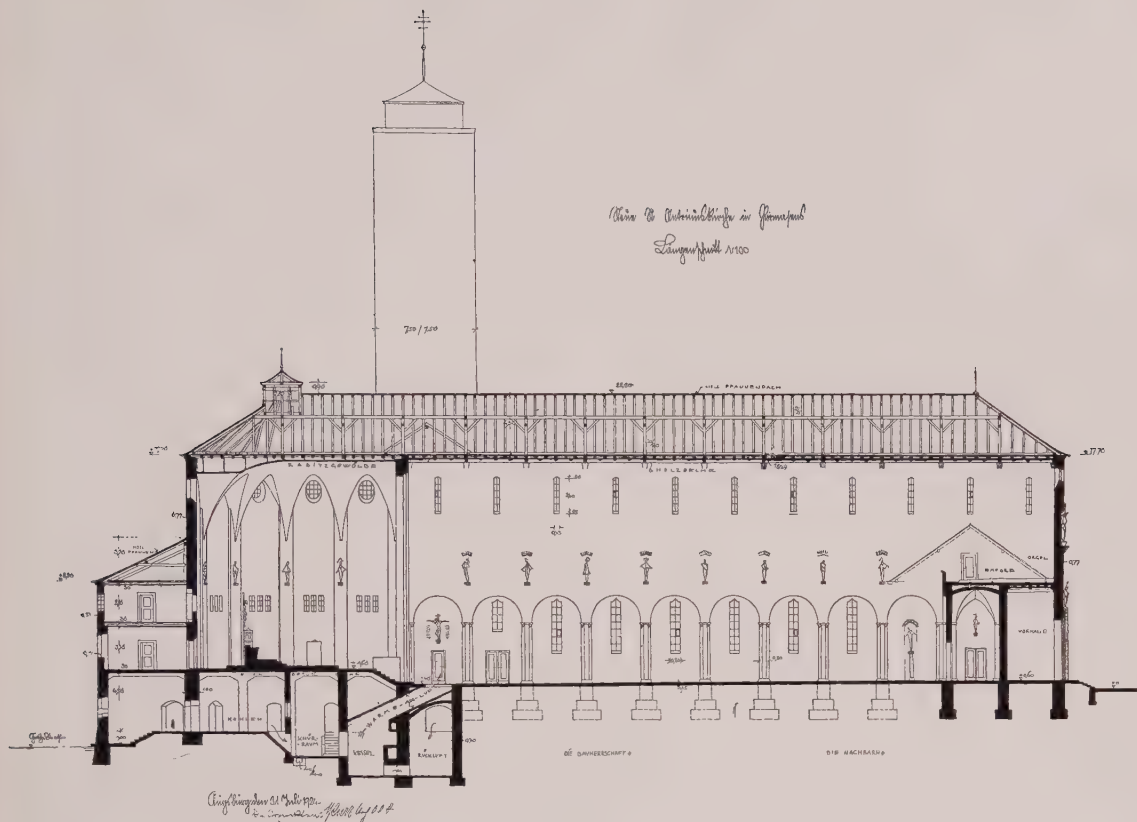
(Bischof von Keppeler: Mehr Freude)

Mit besonderer Empfehlung Sr. Exz. des H. H. Erzbischofs Dr. Conrad Gröber von Freiburg.

## Berichte aus Deutschland

### KATHOLISCHE KÜNSTLERGILDE MÜNCHEN

Mit der Zusammenkunft am Montag, dem 9. Oktober, beginnt die Künstlerkongregation ihr neues Arbeitsjahr. Alle kirchlichen und außerkirchlichen Zusammenkünfte finden seit mehreren Monaten gemeinsam mit der Künstlerinnenkongregation statt, die sich der älteren Vereinigung zu einer katholischen Künstlergilde angeschlossen hat. Die Künstlergilde, zu jenen kirchlich-kulturellen Vereinigungen gehörend, die nach § 31 des Konkordats der Aufsicht der Kirche unterstellt sind, erstrebt die Vertiefung geistigen Lebens auf Grundlage der katholischen Glaubenslehre. Im



MICHAEL KURZ: ANTONIUSKIRCHE IN PIRMASENS. AUFRISSE



letzten Jahre fanden außer den von P. Otto Günther O. S. B. eingeleiteten kirchlichen Zusammenkünften mit kurzen Ansprachen (u. a.: Vom Sinn und Wert der Künstlergilde, Vom Schaffen und Wirken, Fasten und innere Erneuerung, Der Mai als Marienmonat) noch allmonatlich am ersten Montag, abends 8 Uhr, Zusammenkünfte in der Bibliothek des Künstlerhauses statt. Der Präses der Gilde, Prälat Dr. Michael Hartig, der sämtliche Abende persönlich leitete, sprach über das Thema „Vom guten Hirten“ und über „Johannes den Täufer“, P. Bleienstein S. J. über: „Der lebendige Gott“, P. Bartholomäus O. F. M. über die „Stellung Mariens im Glauben der Kirche“, P. Polykarp O. S. D. über „Albert Magnus“, P. Anton Koch S. J. über „Rußland und die Gottlosenbewegung“, Dr. Hugo Schnell über „Das Leib-Seele-Problem in der bildenden Kunst“, Julius Nitsche über „Geist und Gemüt als Polaritäten der Seele“.

Die Künstlergilde hat bildende Künstler, Schriftsteller, Musiker und Bühnenkünstler zu Mitgliedern, und zwar in ihren beiden Abteilungen, also auch der der Künstlerinnen. Alles was nicht unmittelbar der Vertiefung geistigen Lebens auf Grundlage des katholischen Glaubens dient, ist grundsätzlich aus ihrem Programm ausgeschlossen, also auch jede wirtschaftliche Förderung der Mitglieder.

Zu Auskünften sind bereit: Maler Otto Graßl, Adalbertstr. 74, und Schriftstellerin Fräulein A. Ziegler, Romanstr. 59.

Julius Nitsche

## Berichte aus dem Ausland

### WELTAUSSTELLUNG IN CHICAGO „A CENTURY OF PROGRESS“

Für ein Bauwerk, das so wunderbar einfach, schlicht und doch mystisch hätte sein können, ein Wunderwerk, alles umfassend, in welchem vielleicht zum ersten Male alle Religionen vereinigt gewesen wären, in ihrem Bestreben Gott und der Menschheit zu dienen und das nun so langweilig und uninteressant wirkt; nach außen ein halb modern anmutender Bau mit verschiedenen gemischten Zieraten aus verschiedenen Stilperioden, nach innen ein schlechter Bücherladen mit Schriften und Traktätchen und etwas dekorativem Beiwerk, haben die Unternehmer nach Attraktionen für das Publikum gesucht.

Die erste Schausammlung, den Namen, der viel verspricht, hatten sie bald gefunden; die zweite, den sagenhaften Kelch von Antiochia, angeblich im Jahre 100 n. Chr. gemacht und vor einigen Jahren von Arabern ausgegraben, wurde in Verbindung mit dem Verkauf von Schriften darüber, ausgestellt. Die dritte Ausstellung, die wichtigste, die wirkliche Kunst, die ernste, wahrhaftige, Gott dienende, findet man in Deutschland und Österreich und damit wurde eigentlich dem Bau erst sein Inhalt gegeben.

Ist diese Abteilung leider etwas klein und beschränkt in Raum und Mitteln und auch nicht allzu günstig postiert, so wirkt der Raum doch in seiner Schlichtheit und Einfachheit mit den verschiedensten Plastiken, Plänen, Modellen und Kultgegenständen in allen möglichen Ausführungen und Materialien, Kleinodien gleichenden Email- und Textilarbeiten so ganz anders, als alle anderen Ausstellungen dieses großen Ausstellungs- und Vergnügungsparks komplexes.

Das amerikanische Komitee mit Prof. Dr. Hall in Chicago an der Spitze, trat mit dem auf Anregung von Bildhauer Müller-Örlinghausen und anderen katholischen Künstlern für diese Ausstellung gegründeten „Verein für neue deutsche Kirchenkunst“ in Verbindung, der die protestantische Gruppe, geführt von Prof. Arch. Bartning, Arch. Wendland und dem Kunstdienst und die katholische Gruppe mit Architekt Herkommer und Müller-Örlinghausen angehörten und der auch die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“, München, ihre Unterstützung geliehen.

Österreichische Künstler sind nur wenige vertreten. Es kann dies nur mit der Kürze der Zeit, welche zur Verfügung stand, erklärt werden, obwohl man zugeben muß, daß Deutschlands Künstler weit mehr als dies in Österreich üblich, für Arbeiten im Dienste der Kirche herangezogen werden, sei es für Architektur, Malerei, Plastik oder für Kultgegenstände, deren Umformung in moderne, dem heutigen religiösen Sinn besser entsprechende Formgebung als unsere alten, meist fabrikmäßig hergestellten, in Deutschland viel mehr fortgeschritten ist als in Österreich.

Der Raum ist nicht sehr groß, aber die Platzierung ist durchgeführt so gut es gehen konnte, und wurde eine Trennung in einen protestantischen und katholischen Teil vorgenommen. Die den Raum beinahe allzu stark beherrschenden 5 Fenster sind von einer amerikanischen Firma für eine neugeweihte Kirche in Pittsburg angefertigt worden, gehören also nicht ganz in den Rahmen einer deutsch-österreichischen Kunstausstellung. Die etwas merkwürdige Farbgebung der Fenster in Blau-Weiß und etwas Rot und Gelb und die ziemlich konventionelle, gotisierende Zeichnung ist sicher dem hiesigen Geschmack zusagend.

Die plastischen Arbeiten sind die Hauptstärke der Abteilung. Hervorragend sind die Arbeiten von Ernst Barlach, „Der Sänger“, in Keramik und Holz, für Lübeck bestimmt; seine Zeichnungen und seine Figur „Andacht“ in ihrer Schlichtheit und Ausdrucksweise an große, gotische Bildwerke erinnernd, äußerst eindrucksvoll und ergreifend. Von Hans Wissel der Kopf einer überlebensgroßen „Lutherfigur“ in Kupfer getrieben, ausgezeichnet durchgeführt, ebenso sein „Christus am Kreuz“. Ein ganz kleines Glasfenster des leider früh verstorbenen Meisters Thorn-Prikker ist vorbildlich in seiner Komposition und Farbgebung und zeigt, wie wünschenswert die Ausstellung seiner berühmten Glasfenster hier gewesen wäre. Von Emil Nolde ein gutes Aquarell „Biblische Figuren“.

Kirchliche Geräte in guten einfachen Formen und in den verschiedensten Materialien ausgeführt, hatten ausgestellt: R. Koch-Offenbach, Dohrn-Sattler, Hellerau, Bernhard Hopp, Rauhes Haus in Hamburg, Silberschmiede in Weißenfels, A. Winde, R. Sueßmuth, A. Flemming (Zwieseler Glaswerke), H. Zschiesche (Kunstgewerbliche Schule in Stuttgart), Rolf Koolmann, Poetzsch, Webarbeiten von Hohenhagens Webereien, Lettre & Alen Mueller.

Die Architektur ist sehr wenig vertreten, obwohl in den letzten Jahren eine große Anzahl guter, moderner Kirchen in Deutschland gebaut wurden wie von Bieber und Hohlweg, Bestelmeyer usw. Architekt Prof. Bartning zeigt eine Kirche in Essen, ein Rundbau mit Pfeilern, Modell und Pläne der Gustav-Adolf-Kirche in Berlin, einem etwas eigentümlich anmutenden Bau, dessen Grund-

riß aber ganz folgerichtig aus den kirchlichen Funktionen entwickelt erscheint, Modell und Pläne der Kirche mit Schul- und Pfarrhaus in Lissabon. Ferner sieht man Fotos der guten Melancthon-Kirche in Dortmund von Architekt Th. Merrill und das Modell einer Siedlungskirche von Architekt Winfried Wendland.

Die katholische Abteilung ist reichhaltiger, vielseitiger und bunter in ihrer Wirkung, schon aus der Verwendung der vielfältigeren Kultgeräte und der verschiedensten Materialverwendung, der vielen kirchlichen Ornate in ihren leuchtenden Farben, in Silber und Gold, Weiß und Schwarz, sowie den Fotos der Kirchenbauten mit den verschiedensten Detailaufnahmen ergibt sich der große Unterschied der beiden Ausstellungen. Hier überwiegt die Architektur, die Quelle und Anregerin alles Kunstschaffens. Ausgezeichnet ist das Modell-Projekt des Architekten H. Herkommer-Stuttgart für eine säulenlose, fünfschiffige Kirche, an alte, frühchristliche Bauwerke erinnernd, viel Schmuck und Belebung der sonst glatten Wände innen und außen durch Malerei und Plastik, Glasfenster dürfen diese Kirche zu einem ausgezeichneten Bauwerk machen. Gut ist die St. Antoniuskirche in Schneidemühl vom selben Architekten und hat eine ausgezeichnete Wirkung in ihrer Altarwand mit dem getriebenen Christus von Müller (Oerlinghausen) und dem einfachen Altar, sowie die Marienkirche in Frankfurt a. M. ebenfalls von Architekt H. Herkommer. Sehr gut ist die Marienkirche in Mülheim-Ruhr von Prof. Fahrenkamp, dann die Kirche in Rosenheim (Bayern) von Prof. Muesmann mit dem schönen Glasfenster von Prof. Eberz, sowie die Kirche in Freilassing (Bayern) mit Wandmalereien von Prof. Eberz. Von Architekt Braunsterfinger die Heilig-Geistkirche mit schönem Altar und guten Seitenaltären, von Architekt Schlösser-Stuttgart die St. Georgskirche dort mit Mosaikaltarwand, von Architekt Martin Weber-Frankfurt die Heilig-Kreuz-Kirche mit den wunderbaren eindrucksvollen Evangelistensymbolen an der Außenseite von Hensler-Wiesbaden, ebenfalls von Arch. Weber die einfache, schöne Kirche St. Katharina in Dorndorf; von den Architekten Prof. Michael Kurz und H. Doellgast verschiedene Kirchenbauten in Augsburg, eine interessante Kirche von Architekt Boßlet und Kirchen von Prof. O. O. Kurz. Th. Burlage für Bremen, C. Bensel für Wohltorf. Ferner sind ausgestellt verschiedene Kirchenbauten des Meisters Dominikus Böhm, Kamillianer-Konvent-Kirche in München-Gladbach mit einer in schönen Glasfenstern und Pfeilern ganz aufgelösten Altarwand und gutem Altar sowie die Spitalkirche dort, Kirchen und Klosterbauten in Hindenburg (Ostpreußen) mit guten verschiedenen Innenräumen wie Bibliothek, Speisesaal usw. Von Arch. Finsterwalder sieht man die Fassade einer Kirche in guten modernen Formen. Vom österreichischen Meister Prof. Dr. Clemens Holzmeister sind leider nur Fotos ausgestellt über seine Arbeiten der letzteren Jahre z. B. die Kirche in Merchingen-Saar, Franziskanerkirche mit Kloster in Hermeskeil, Krim-Wien, Blankenese und der Umbau der St. Hedwigskirche in Berlin. Modell und Pläne der projektierten Friedenskirche in Linz-Urfahr der Professoren Peter Behrens und A. Popp zeigen wie wünschenswert diese hervorragende Planung zur Ausführung gelangen sollte.

Kirchliche Ornate haben ausgestellt: Ella

Brösch für Seine Heiligkeit Papst Pius in Weiß-Gold, etwas Blau und Rot; Prof. Behrens einen Ornat in Weiß und Gold für den Bischof von Berlin. Eine Kasel St. Ursula von Elle Brösch in Weißfarbig; eine rote Kasel mit Goldstickerei der Kunstgewerbeschule in Trier in ausgezeichneter Arbeit; eine Kasel von Frieda Krebs in Schwarz und Silber. Hilda Buchholz, Thea Traut, Fahnen von E. Brösch, Spitzen, Antependium, verschiedene kirchliche Ornate und Mosaikentwurf von Prof. E. Jaskolla-München, Wandteppich Stammbaum David von Th. Landmann, Paramente von Erika Freund. Wandbehang von Baur-Dinnendahl.

Kirchliche Geräte: Micheelis, Kunstgewerbeschule Stuttgart, A. Kuttler, H. Zeitner, E. Foerster, Gesellschaft für christliche Kunst in München, Max Scheid, Ludwig-Pforzheim, C. Gehle-Hannover, Wilma Frank, J. W. Wilm, Werkstätten der Stadt Halle, R. Weiß, H. Wimmer, Riedel-Freiburg, Schubert, Hilde Broer, F. Möhler, Kreuz für den Erzbischof von Limburg von Berthold, Schriften von Döllgast, Emailarbeiten der österreichischen Künstler Eleonora Zanoskar und Marie Schwammberger-Wien und Frau Cyrenius-Salzburg.

Glasfenster von Kampendonk und J. Strater, gut in Komposition und Ausführung, nicht so gut Maria-und-Joseph-Fenster von Dieckmann. Fotos von Fenstern der Kunstgewerbeschule in Stuttgart in Schlißarbeiten. Glasmalereien R. Schaumann, Mosaikfragment von L. Baur. Gutes getriebenes Taufbecken von Jenny Wiegmann, großer getriebener guter Messingleuchter von Müller-Örlinghausen.

Die Plastik ist in einigen Stücken recht gut vertreten:

St. Anton von Habersetter in Messing getrieben, eine ausgezeichnete Pieta von R. Dinnendahl. Von Müller-Örlinghausen Jünger von Emmaus in Bronze, eine vorzügliche Arbeit in Ausdruck und Durchführung, sowie ein Relief in Kupfer getrieben. Segnender Christus mit Kind in Messing getrieben von Rheinsdorf, Plastik von R. Schaumann.

Fotos der Arbeiten von E. Sutor gleich gut in Malerei und Plastik und Karl Rieber. Freskoentwurf von Burkhart „Nothelfer“, an alte Katakombenmalerei anklingend, „Grablegung Christi“ von Thalheimer. „Hl. Thomas“, Freskoentwurf für die Hedwigskirche in Berlin von Peter Hecker. „Madonna mit Kind“ von P. Plontke. Malerei von Ella Eisgruber. Eine sehr gute Kreuzwegstation von E. Breinlinger. „Kreuzabnahme“ von J. Strater, von Prof. L. Gies, Berlin, Osterlamm für die Hedwigskirche, Berlin.

Trotz ihrer räumlichen Beschränktheit (und daher nur einen ganz kleinen Teil der deutschen und österreichischen Künstler versammelnd, die in ihren Werken dem einfachen klaren Sinn der Christenheit Ausdruck geben wollen) zeigt doch diese Ausstellung dem Ausland, wie vielseitig und frisch die kirchliche Kunst in Deutschland und Österreich wieder erstarkt und lebendig geworden ist und immer mehr strebt, von oft vielfach veralteten Ausdrucksformen wieder neue Formen unserer Zeit in Einfachheit, Schlichtheit, Frömmigkeit der alten vergangenen Zeiten zu finden, und echte tiefe Andacht und Hingabe an den Glauben in stärkster Ausdrucksweise zu sein.

Karl Brauer



## DIE GRÄFLICH ATTEMSSCHE GEMÄLDEGALERIE IN GRAZ

Ende des 17. Jahrhunderts gründete Ignaz Graf Attems eine Gemäldegalerie, die bald zur wertvollsten und umfangreichsten des Landes anwuchs. Ihre Anfänge liegen zum Teil noch in der friaulischen Heimat des gräflichen Hauses. Der gegenwärtige Majoratsherr Dr. Ferdinand Graf Attems hat getreu den Traditionen seiner Vorfahren sich entschlossen, wenigstens einen Teil dieser weit über 1000 Bilder umfassenden Galerie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Prof. Dr. W. Suida und Dir. Dr. Karl Garzarolli-Thurnlackh haben die Bestände gesichtet und in vier Sälen des prachtvollen Palais in der Sackstraße nicht ganz 200 davon aufgehängt. Sehr zahlreich ist der Bestand an Gemälden religiösen Inhaltes. Einen besonders breiten Raum nehmen die Italiener ein, was vor allem auf die italienischen Familienbeziehungen des gräflichen Hauses zurückzuführen ist.

Eine kurze Übersicht wird den Reichtum dieser bisher fast unbekannten Schätze erkennen lassen.

„Verkündigung“ von Luca Giordano; „Geburt Christi“ von Andrea Vaccaro (interessante farbige Lösung, in dunkelbraunem Ton mit starkem Seitenlicht); „Madonna mit Kind“ von Lorenzo di Nicolo Gerini (dieses prachtvolle Werk um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts entstanden, befand sich früher als Leihgabe in der steirischen Landesbildergalerie, vgl. W. Suida, Die Landesbildergalerie in Graz, Wien 1923, Nr. 190); „Hl. Familie“ von Bartolomeo Schedone (kleine Skizze); „Hl. Familie“ (Ovalbild mit einem farbenreichen Blumenkranz umgeben. Bei Suida, a. a. O., Nr. 127 „Flämische Schule um 1600“) von Frans II. Francken, die Blumen von van Kassel; „Hl. Familie“, österr.-steir. Schule um 1610; „Hl. Familie“ der venezianischen Schule des 18. Jahrhunderts; „Hl. Sippe“ von Pompeo Girolamo Batoni; „Madonna mit Kind und der hl. Magdalena“, vermutlich von Peter Candid; „Christus und die Samariterin“ von Sebastiano Ricci; „Christus und die Ehebrecherin“ von Rocco Marconi (großes im tizianischen Charakter gehaltenes Halbfigurenbild); „Christus und die Ehebrecherin“, Werkstatt von Lucas Cranach d. Ält. (vgl. Suida, a. a. O., Nr. 70); „Gleichnis der Henne mit dem Küchlein“ (nach Matthäus XXIII), ebenfalls aus der Werkstatt L. Cranach d. Ält.; „Einzug Christi in Jerusalem“ von Jan von Hemessen (in reicher landschaftlicher Staffage, vorne ein langer Zug); „Letztes Abendmahl“ von Jacopo Palma il Giovine (unter dem Einfluß des leonardesken Vorbildes mit Hinzufügung genremäßiger Züge, z. B. Christus reicht Johannes die hl. Kommunion); „Petrus verleugnet Christus“, spanisch des 17. Jahrhunderts; „Entkleidung (espolio) Christi“ von Enea Talpino il Salmeggia; „Geißelung Christi“ von Denys Calvaert (die Szene in einen Gewölberaum verlegt, bei Fackellicht sind um den Heiland drei Schergen gruppiert); „Geißelung Christi“ aus der Werkstatt Jacopo Basanos; „Verspottung und Dornenkrönung Christi“, alte Kopie und Variante nach Grünewalds Münchner Bild; „Christus in der Trauer“, süddeutsche Arbeit um 1500 nach dem Stich von Martin Schongauer; „Kreuztragung“ von Paris Pordone; dasselbe Thema von Johann Ulrich Mayer, Augsburg (Kniebild, derb realistisch); „Kreuzigung“, süddeutsch, um 1590, Votivbild eines siegreichen siebenbürgischen Feldherrn; „Auferstandener Christus“ aus der Schule Tizians; „Beweinung Christi“ von Le-

andro da Ponte da Bassano (rechts oben im Geäst der Kreuzvogel); eine Darstellung des „Salvator mundi“ findet sich von Girolamo Bonini aus Ancona (ganz wundervoll in den Farben) und eine aus Siena um 1600; „Der Auferstandene als Zuluft der Menschheit“, 1634, von Marten Pepyn (großfigurige Komposition mit den Vertretern der verschiedenen Stände, der Heiland als Retter in der Mitte auf mäßig erhöhtem Platz); „Christus übergibt Petrus die oberste Schlüsselgewalt“ von Giovanni Peter de Pomis, erster steirischer Barockmaler, 1569—1633, starker oberitalienischer Einfluß, keine besondere Leistung; „Himmelfahrt und Krönung Mariens“, süddeutsch, um 1580 (in der unteren Zone peruginesker Charakter, die obere spätgotische Anklänge); „Kreuzauffindung“, venezianische Schule des 16. Jahrhunderts; „Befreiung Petris aus dem Gefängnisse“ von Franz Denkovich; „Hl. Hieronymus“ von Lorenzo Costa, ferner von Anton van Dyck (vermutlich ein Bruchstück), dann von Joh. Michael Rottmayr (der Heilige im Augenblick der göttlichen Inspiration, ungemein dramatische Fassung) und von einem österreichischen Hofmaler um 1670; „Hl. Paulus“ von Hans Adam Weißenkirchner; „Johannes der Täufer“ von Matteo Pacelli; „Predigt des hl. Johannes“ von einem Nachfolger Adam Eldheimers; „Begegnung des hl. Franz v. Assisi und des hl. Dominikus“ von Giovanni Battista Crespi il Gerano; „Hl. Sebastian“ von Jan de Beer; zwei interessante Darstellungen zweier Heiligen in einer heroischen Landschaft: „Hl. Verona“ und „Hl. Melania“ von Pieter Stevens, genannt Stephani; „Maria Magdalena“ von Denys Calvaert; „Kommunion einer hl. Märtyrerin“ von Francesco Furini (vgl. Suida, a. a. O., Nr. 252); Marterszenen finden sich von Jan de Beer, Antonio Zanchi und aus der florentinischen Schule des 17. Jahrhunderts.

Alttestamentliche Szenen: „Auffindung des Moses“ von Bernard D. Ryckere; „Schlangenvunder des Moses“ und „Durchgang durchs Rote Meer“, beide aus dem Tintoretto-Kreise; „Judith im Zelt des Holofernes“, ebenfalls venetianischer Herkunft um 1600; „König David“, ein Meisterwerk im Ausdruck und in der stofflichen Behandlung von Buonavicino Alessandro, il Moreto da Brescia (vgl. Suida, a. a. O., Nr. 205); dasselbe Thema aus der venezianischen Schule; „Salomon von seinen beiden Frauen zum Götzendienst verleitet“ von Cav. Francesco del Cairo; „Judith im Zelt des Holofernes“, venezianische Schule um 1600; „Jephta begegnet seiner Tochter“ von Alessandro Varotari il Padovianino; „Samson und Dalila“ von Matteo Ponzone und zwei Darstellungen der „Bathseba im Bade“ von Johann Rottenhammer und eine von dem süddeutschen Monogrammisten IHO um 1600.

Zum Schluß noch zwei interessante Arbeiten von Domenico Maggiotto: „Geistliche Deputation in einem Kloster“ und „Mönche beim Billardspiel“, und eine fein ausgeführte „Innenansicht einer gotischen Hallenkirche mit einer Taufszene“ von Pieter Neefs d. Ält.

Bruno Binder

## Forschungen

### BIBEL UND ARCHÄOLOGIE

Die Wahrheit in der biblischen Erzählung  
Das Zeugnis der Mauern von Jericho  
Von Sir Charles Marston

Der berühmte englische Theologe, Sir Charles Marston, der das große Ausgrabungswerk Professor Garstangs in Jericho

finanzierte, hat kürzlich in London ein Buch: „New Knowledge about the Old Testament“ herausgegeben, das in England großes Aufsehen erregt hat. Die wichtigsten, die ganze Kulturwelt interessierenden Ergebnisse dieses Werkes sind hier in einem summarischen Überblick über seine Vorlesungen zusammengefaßt, die er über die jüngsten Ausgrabungen in Palästina gehalten hat.

In diesen Tagen der Wissenschaft pflegt man die geäußerten oder stillschweigend vorausgesetzten Annahmen, auf denen Schlußfolgerungen basieren, auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Sind Annahmen irrig, dann ist es Zeitverschwendung, die Begründung und die Schlußfolgerungen zu studieren.

Es wird behauptet, daß vieles von der Kritik am Alten Testamente auf Annahmen beruht, die mit den Entdeckungen der Archäologie und Anthropologie nicht im Einklange stehen. So haben, zum Beispiel, die Ausgrabungen in den biblischen Ländern zu klarer Evidenz gebracht, daß die Kunst des Schreibens lange vor Moses' Zeiten in allgemeinem Gebrauche war. Es ist folglich für Kritiker nicht länger mehr möglich geworden, die Behauptung zu vertreten, daß der Pentateuch erst um das 6. Jahrhundert v. Chr. zur schriftlichen Aufzeichnung gelangt ist.

Bibelkritiker haben das Buch Josua mit dem Pentateuch zusammengestellt und Professor Garstangs Ausgrabungen in Jericho haben die heilige Erzählung nachträglich so bestätigt, daß die mit dem Fall dieser Stadt verknüpften Ereignisse ursprünglich von einem Augenzeugen niedergeschrieben worden zu sein scheinen.

Die Theorie einer Entwicklung der alten Religion vom Animismus und Totemismus zum Polytheismus und so zuletzt zum Monotheismus in der Zeit der jüdischen Propheten hat ebenfalls in der Zerlegung des Alten Testaments eine hervorragende Rolle gespielt. Aber Archäologie und Anthropologie legen nun beide von der Tatsache Zeugnis ab, daß in Wirklichkeit der umgekehrte Prozeß der Fall war und daß — ob unter der semitischen Rasse, von der die Israeliten abstammten, oder unter den primitiven Rassen der Welt — die ursprüngliche Religion der Monotheismus war mit einem rapiden Verfall in den Polytheismus und einen Glauben an böse Geister.

Die Annahme ist vertreten worden, daß es keinen alten Glauben an ein zukünftiges Leben gegeben habe, und dies ist gleichfalls dazu verwandt worden, für die älteren Bücher des Alten Testaments ein spätes Datum in Anschlag zu bringen. Aber Archäologie und Anthropologie bezeugen jetzt einen universalen Glauben an ein zukünftiges Leben schon vom Dämmer der Geschichte an.

Es ist ferner fast allgemein vermutet worden, daß der Exodus der Israeliten aus Ägypten um 1220 v. Chr. stattgefunden hat und weil die ägyptischen Denkmäler die Anwesenheit einiger der zwölf Stämme in Palästina ungefähr ein Jahrhundert vor diesem Datum bezeugen, haben Kommentatoren dreist behauptet, daß einige der Stämme überhaupt niemals hinunter nach Ägypten gezogen sind.

Nun ist aber ein Beweis, von dem man nahezu sagen darf, entscheidend zu sein, ausfindig gemacht worden, der das Datum des Exodus um 1440 v. Chr., also über zwei Jahrhunderte früher als postuliert worden war, fixiert. Dies erklärt die Anwesenheit dieser Stämme auf ihren eigenen Wohnsitzen in Palästina nach dem Exodus und macht die Annahme unglaublich, daß sie niemals hinunter nach Ägypten gezogen sind.

Es ist alsdann auch üblich geworden anzunehmen, die Herrschaft der Hyksos oder Hirtenkönige über Ägypten habe nur etwa ein Jahrhundert gedauert, trotz der Behauptung des ägyptischen Historikers Manetho, daß sie sich über mehr als fünfhundert Jahre erstreckt habe. Sir Flinders Petrie hat vor einiger Zeit Hyksosstädte an der Grenze zwischen Palästina und Ägypten ausgegraben und seine Funde bestätigen vollkommen die längere, von Manetho behauptete Periode. All dies wird eine Vorstellung von den umwälzenden Veränderungen vermitteln, die künftigen Kommentatoren der alttestamentlichen Geschichte entgegenzutreten.

Die jüngste Entdeckung [von Keilschrifttafeln, die in einer alphabetischen Schrift abgefaßt sind, in Ras Shamra, an der Küste von Syrien, gegenüber der Insel Cypern, wirft neues Licht auf den Ursprung des Mosaischen Rituals. Die Entzifferung der Tafeln ergab, daß sie religiösen Charakters sind; die Sprache ist altentümliches Hebräisch und ihre Daten führen uns zurück in die Zeit Josuas. Die alttestamentlichen Namen für die Gottheit wie El, Elohim und Yah (Jehovah) sind in diesen sehr alten Berichten an hervorragender Stelle erwähnt, ebenso sind Hinweise auf Erstlinge der Feldfrüchte, Sühneopfer, Brandopfer und Friedensopfer vorhanden, wie sie im Mosaischen Gesetz eingeschlossen sind.

Es wird klar, daß Moses den primitiven Glauben und das Ritual seiner Rasse in ihrer ursprünglichen monotheistischen Fassung wiederhergestellt hat. Unsere Leser werden wissen, daß polytheistische



SCHLOSS HEILSBERG-OSTPREUSSEN. SAULENGANG



Berichte über die Sintflut, die auf Keilschrifttafeln aus Ton geschrieben sind, in Assyrien und Babylonien aufgefunden worden sind. Es ist angenommen worden, daß der Bericht in dem Buche Genesis möglicherweise aus diesen übernommen worden ist, als die Juden durch Nebuchadnezzar im Jahre 581 v. Chr. nach Babylonien deportiert wurden. Doch deutet jetzt das monotheistische Element an, daß die biblische Erzählung die ältere ist und die Keilschrifttafeln verdorbene Versionen sind.

Eine fünfjährige Ausgrabertätigkeit in den Ruinen des alten Jericho durch Professor Garstang — den früheren „Director of Antiquities to the Palestine Government“ — hat die Tatsache enthüllt, daß die aus Ziegelsteinen errichteten Mauern der Stadt infolge eines Erdbebens flach nach außen stürzten und daß der Ort eingenommen und systematisch in Asche gelegt wurde, ohne vorher geplündert worden zu sein. Es ist eines der Wunder der archäologischen Entdeckung, daß die Einäschierung der Speisewaren in den Häusern und Lagerräumen dergestalt erhalten hat, daß sie noch nach einem Zeitraum von mehr als 3300 Jahren rekonoszierbar sind. Die Nekropolis oder Begräbnisstätte der alten Stadt wurde in einem benachbarten Tale entdeckt und die den Gräbern beigegebenen ägyptischen Skarabäen und Töpferware bestätigen das durch die Scherbenschnitten der verbrannten Stadt indizierte Zerstörungsdatum.

Dieses Datum um 1400 v. Chr. wird auch durch das in der Bibel für den Exodus gegebene Datum bestätigt, der 480 Jahre vor der Erbauung des Salomonischen Tempels stattgefunden hat. Und es ist von gleicher Wichtigkeit zu bemerken, daß das Datum von Josuas Feldzug, der mit dem Falle von Jericho begann, mit dem Datum der Keilschrifttafeln übereinstimmt, die in Tel-el-Amarna in Ägypten schon vor so langer Zeit, 1887, gefunden worden sind. Diese Tafeln sind Briefe, welche die kleinen Könige von Palästina und Syrien an den Pharao gerichtet haben und worin sie ihn um Beistand gegen Eindringliche, „die Habiru“, wie sie heißen, bitten. Dr. Langdon, der berühmte Assyrologe, hat eine Fülle von Hinweisen auf die Habiru in den babylonischen Keilschrifttafeln gefunden und hegt keinen Zweifel, daß die Habiru die Hebräer waren, zu deren Rasse Abraham und seine Nachkommen gehörten.

Wenn es noch irgendeinen Zweifel gab, daß diese Tel-el-Amarna-Briefe Anspielungen auf die Israeliten unter Josua enthielten, wird es im übrigen durch die Tatsache erhärtet, daß Josuas Name wirklich auf einer dieser Tafeln begegnet.

Aus dem Englischen übertragen von J. J. Morper

## Denkmalpflege

### SCHLOSS HEILSBERG ALS KUNSTSTÄTTE

Das alte fürstbischöfliche Schloß zu Heilsberg am Zusammenflusse des Simsterbaches in den Allefluß ist zu verjüngter Schöne erstanden und gewinnt an Ansehen und Bedeutung. Kein Wunder. Ist es doch nach dem Schlosse in Königsberg und des Ordens Haupthaus in Marienburg der bedeutendste Monumentalbau des deutschen Ostens aus dem Mittelalter.

Die ermländischen Fürstbischöfe hatten sich 1772 nach der Einverleibung des Ermlandes in den Preußischen Staat aus Heilsberg über Oliva nach

Frauenburg zurückgezogen. Das Schloß stand verwaist und ging dem Verfall entgegen. Ja, es klingt heute sagenhaft barbarisch, daß ein preußischer Oberpräsident im Jahre 1838 schrieb, ein königliches Ministerium der geistlichen Angelegenheiten erachte es für angemessen, die Schloßbaulichkeiten zu verkaufen oder abzubauen in Erwägung der fortschreitenden Baufälligkeit und Entbehrlichkeit. Dazu bemerkt der „Führer durch Heilsberg“ vom Jahre 1918: „Das baufällige und entbehrliche Schloß hat seinen Verächter überlebt.“ ...

Die ersten Geldmittel zur Wiederherstellung des aus dem 14. Jahrhundert stammenden Schlosses bewilligte König Friedrich Wilhelm IV. bei einem Besuche Heilsbergs anlässlich der Herbstmanöver im Jahre 1844. Füglic wurde ein Waisenhaus darin eingerichtet. Als nun nach dem Weltkriege das deutsche Volksbewußtsein erwachte und die abgeschnürte Provinz Ostpreußen schmerzlichen Widerhall fand, erwachte das Heilsberger Schloß zu neuer Schöne. Zu diesem Zwecke hatte sich im Jahre 1924 in Heilsberg ein Schloßbauverein gebildet, der in den neun Jahren seines Bestehens wirklich Großes geleistet und die Antwort des Königs auf die Bitte eines Transparentes „Erhalte mich!“ — „Du sollst erhalten werden“ zur Tat gemacht hat.

In der ersten Jahreshälfte 1933 ist u. a. der Große Remter wiederhergestellt und so ein würdiger Repräsentations- und Festraum neu erstanden. Ein weiterer freigelegter Raum, der ursprünglich anscheinend der wichtigste Raum überhaupt war, hat gotische Malereien ans Tageslicht gebracht, die künstlerisch auf hoher Stufe stehen und die Heilsgeschichte mit der Geschichte der ermländischen Fürstbischöfe verkünden. Die Bemalungen stammen aus dem 15. Jahrhundert und sollen restauriert werden.

Jeder Kunst- und Geschichtsfreund wird die Wiederherstellung des Heilsberger Schlosses als Kunststätte auf das Freudigste begrüßen. Da Heilsberg im Mittelpunkt des Ermlandes liegt, so lag es nahe, das Ermländische Museum aus Frauenburg in die stattlichen Räume zu verlegen, wie es neuerdings vom Vorstand beschlossen worden ist. Das Heilsberger Schloß hat viel schwere Zeiten gesehen und kann bezeugen, daß hier allezeit deutscher Geist und echtes Christentum gewaltet haben.

H. Mankowski

### GEFÄHRDUNG DES AACHENER LOTHARKREUZES

Die größte Kostbarkeit des Aachener Domschatzes, das Lotharkreuz des 10. Jahrhunderts, war neuerdings ernstlich gefährdet: infolge Morschwerdens des — übrigens nicht mehr ursprünglichen — Holzkernes (Abb. S. 29) konnten bei der Schwere dieses Kunstwerkes leicht die kostbaren Metallteile in Mitleidenschaft gezogen werden. Durch den Aachener Domgoldschmied B. Witte wurde kürzlich der Holzkern durch konserviertes Eichenholz ersetzt, zur weiteren Sicherung sind zwischen den Ecken und auf den Breitseiten der Balken starke Silberwinkel angebracht worden, auch die Spitze zum Befestigen des Kreuzes auf Fuß und Tragstange wurde jetzt aus Silber hergestellt. Darüber hinaus konnten auch manche Mängel der letzten Restauration von 1829 jetzt erfreulicherweise wieder beseitigt werden. Zwei fehlende Zellschmelzplättchen an den Eckbalcken des Kreuzes, damals in grober Weise durch



AACHEN: LOTHARKREUZ. 10. JAHRH.  
Morscher Holzkern

Farbe ersetzt, wurden jetzt mit aller Feinheit und so täuschend im Sinne der alten Teile nachgeahmt, daß Nachbildung und Original selbst vom geübten Auge kaum mehr zu unterscheiden sind. Auch ein Riß, der durch die wertvolle Augustusgemme hindurchgeht (Abb. S. 29), ist nunmehr so stark geschlossen worden, daß er dem Auge fast unsichtbar wurde. Die 1829 an den mittleren Steinen angebrachten Eisenblechfassungen, deren weit fortgeschrittene Rostbildung auf die Dauer das Ganze hätte gefährden müssen, wurden wieder in ursprünglicher Form und nach dem Beispiel verwandter Kreuze aus echtem Material angefertigt. Auch traten an die Stelle von 39 profan geschliffenen Siegelringsteinen, die vor 100 Jahren als Ersatz für verlorengegangene Stücke verwendet worden waren, wieder passende Steine, die im Stil des Lotharkreuzes nach eigens angefertigten Modellen hergestellt worden sind (Abb. S. 31); damit ist eine schon vor Jahrzehnten von Franz Bock bedauerte Entstellung des Außern glücklich beseitigt worden.

H. Schiffers

## Bücherschau

### EINE KUNSTGESCHICHTE RUSSLANDS

M. Alpatov und N. Brunov: Geschichte der alt-russischen Kunst (Text- und Tafelband mit 345 Abb.); O. Wulff: Die neurussische Kunst (Text- und Tafelband mit 472 Abb.). Filser-Verlag, Augsburg, 1932.

Man kann auch sagen: Die Kunstgeschichte Rußlands, denn es ist die erste zusammenfassende Darstellung in deutscher Sprache, damit endlich und — um es gleich zu betonen — aufs glücklichste eine Lücke in der deutschen Kunstliteratur ausfüllend. Zumal bisher hierfür nur eine französische Arbeit: L. Réau „L'art russe“ zur Verfügung stand. Einzelgebiete sind ja bereits seit dem Kriege dem Leser zugänglich gemacht worden, vor allem durch das große Werk über die Ikonenmalerei von Wulff und Alpatov sowie Schweinfurths auch die Wandmalerei behandelten „Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter“. Einen Ausschnitt aus der Architektur vermittelt F. Halle in „Bauplastik von Wladimir-Susdalj“; ein schönes übersichtliches Gesamtbild gewährt Eliasbergs „Russische Baukunst“, mit gut gewählten Wiedergaben, jedoch nicht wissenschaftlich fundiert. Endlich mehr als allgemeine Einführung gedacht, seien noch das Orbis-Pictus-Bändchen von F. Halle erwähnt und die feinsinnige Studie Trubetzkoy-Arsenjew „Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei“. Erinnern wird man sich in diesem Zusammenhang auch der durch Vermittlung der Deutschrussischen Gesellschaft vor einigen Jahren veranstalteten Wanderausstellung, durch welche einem die Welt der Ikonen und ihre ganz eigene Farbenschönheit (die ja in Reproduktionen leider uner-schlossen bleibt) vor Augen geführt wurde.

Über Wert und Bedeutung einer Beschäftigung mit russischen Dingen — im vorliegenden Falle: der Kunst — hier zu sprechen, ist nicht der Ort. Nur soviel sei angedeutet, daß man nur dann eine richtige Stellungnahme zum Gegenwartsgeschehen in Rußland wird finden können, wenn man die geistesgeschichtlichen Grundlagen des Volkes einigermaßen übersieht. Deren unmittelbarste und eindringlichste, weil sinnfälligste Äußerung geben Dichtung und bildende Kunst: Ausdruck und Gestaltung überzeitlicher Seelenhaltung sowohl, als auch getreuestes Spiegelbild geschichtlichen Werdens. Insofern also kommt das neue Werk des Filser-Verlages als Bereicherung nicht allein der Wissenschaft zugute — und das ist ein zweites beachtliches Moment, das hervorzuheben wäre.

Die Grenzziehung zwischen alt- und neurussischer Kunst ist mit dem Leben Peters des Großen gegeben, liegt an der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Die bis dahin zwar mit mannigfachen



AUGUSTUS-GEMME AM LOTHARKREUZ



Strömungen, doch immer in einer Richtung sich bewegende Entwicklung der Kunstgeschichte erfährt um diese Zeit einen entscheidenden Bruch. Während vorher die verschiedenen Einflüsse von auswärts stets ins Russische umgewandelt wurden, fand seitdem eine Umstellung russischer Art auf das typisch Europäische hin statt.

Innerhalb des Ganzen ist besonders zu begrüßen der Abschnitt über Alt-russische Baukunst von N. Brunov, da eine systematische Bearbeitung dieses wichtigen Gebietes bisher fehlte. Wobei die klare übersichtliche Darstellung auf beste bereichert wird durch zahlreiche in den Text eingestreute Strichzeichnungen: Grund- und Aufrisse, die wesentlich zum Verständnis der Abbildungen im Tafelbild beitragen. Mit dem Christentum kam aus Byzanz auch die Kunst nach Rußland und es ist nun sehr reizvoll zu verfolgen, wie aus der Übernahme des Fremden allmählich ein Eigenes entstand; wie aus dem Zusammenwirken der beiden Komponenten: byzantinische Reichskunst und altslavische Volkskunst ein völlig Neues erwuchs. Freilich von der vorchristlichen Kunst weiß man nur wenig. Das Charakteristische jedoch jener Kultbauten liegt in ihrer Auffassung als Mal=monolithartige Gebets- und Opferstätten, die nur vom Priester betreten wurden, während die Gläubigen sich draußen ringsum scharten. Diesem Malmotiv begegnet man späterhin immer wieder; nachdem die christliche Gedankenwelt tief genug Wurzeln geschlagen hatte und die entsprechenden Bauformen assimiliert waren, konnte Ureigenes wieder aufleben und modifiziert zur Geltung gelangen. Vorwiegend äußert sich das bei Wallfahrts- und Denkmalkirchen, die gleichsam als Reliquienschreine errichtet wurden, um von den Andächtigen umstanden zu werden: der Raumkörper gewissermaßen als plastisches Gebilde erlebt. Wofür wesentlich mit in Betracht kommt, daß aus Byzanz nicht die Basilika, sondern der Zentralbau übernommen ward. Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die turmartigen Holzkirchen des Nordens, deren Struktur man gelegentlich auch auf den Steinbau übertrug, die vielleicht auf gemeinsam indogermanische Urformen zurückzuführen sind, wie sie ähnlich bei indischen Stupas und gotischen Domen in Erscheinung treten. Der feierlich repräsentative Bau dagegen wahrhaft — zumal im Innenraum — die byzantinische Herkunft, und es ist interessant, daß die russische Bezeichnung für Kathedrale „Sobor“ von „Sobranie“-Versammlung abstammt. Worin allerdings noch eine andere Aussage mit enthalten ist: die Betonung der alle umfassenden Gemeinschaft im Gebet — eine ebenso russische wie christliche Auffassung. Die byzantinische Halbkugelhülle aber wird umgebildet zur russischen Kuppel (ähnlich dem Helm oberbayrischer Kirchtürme) in der Form einer Kerzenflamme: wird zum mystischen Sinnbild glaubender Haltung des Menschenherzens; und der metaphysischen Prägung entspricht sowohl die Vielzahl der Kuppeln als auch ihre flammende Vergoldung.

Auf die Beziehungen (in der Frühzeit) zu den transkaukasischen christlichen Ländern, auf „asiatische“ Einflüsse (Mongolen und Islam: Zeltdach und Kielbogen — übrigens letzteres zugleich ein gotisches Element) hin näher einzugehen, würde zu weit führen. Erwähnt seien nur die Aufnahme italienischer Renaissance-motive im Sakral- und Profanbau (Kreml) des zarischen Moskau, sowie über die Ukraine (von Polen aus) eindrin-

gendes Barock. Doch wie schon gesagt, wesentlich sind nicht die Berührungen mit Fremden, sondern dessen Einbeziehungen in die Ausbildung des Eigenen. Man darf nie vergessen, daß Rußland jahrhundertlang kämpfen mußte gegen Fremdvölker (Tataren, Polen) um Bestand und Freiheit. Die Erhaltung seines Volkstums verdankt es hauptsächlich der Kirche, dem gemeinsamen Glauben als einigendem Band aller, auch der abgesplitterten und unterjochten Teile, als dessen sichtbares Zeichen die Sakralkunst zu gelten hat. Daher die entschiedene Wahrung des einen, den Abendländer oft als starr anmutenden Richtung.

Ausführlich zeigt Brunov den Verlauf der Architekturgeschichte: von den ersten großfürstlichen Kathedralen in Kiew und Nowgorod zu den schönen Schöpfungen des Wladimir-Susdaler-Gebietes (Nerlj), den Einschlag der klösterlichen Kunst und der städtischen Gemeindekirchen, die Bauten des Moskauer Zarenreiches und die Auswirkung im weiteren Lande. Da für den Profanbau zumeist Holz verwendet wurde, ist Altes kaum mehr erhalten, außer den schlichten steinernen Patrizierhäusern der „freien“ Stadt Nowgorod und dem Palast- und Wehrbau Moskaus. Bestimmend jedoch blieb im theokratischen Rußland die religiöse Kunst.

Neben dem speziellen Teil der Ausführungen Brunovs ist der allgemeine hervorzuheben, in dem zusammenfassend Formprobleme und Stilphasen erörtert werden, ihre weltanschaulichen Bezogenheiten, die Symbolik des Kirchengebäudes. Sehr dankenswert ist die Schilderung des griechisch-orthodoxen Gottesdienstes in seiner russischen Form.

Gleich der byzantinischen kannte die altrussische Kunst kaum eine eigentliche Skulptur; niemals tritt sie selbständig auf, nur als Dekor im Kunsthandwerk, sowie hin und wieder als ornamentaler Schmuck der Außenarchitektur. Man scheute eine allzu stoffliche Verdinglichung durch die plastische Darstellung. Lediglich die gleichsam immaterielle Sphäre des Gemäldes schien gemäß dem heiligen Geschehen, es zu vergegenwärtigen im entsinnlichten Bilde. Das jedoch vorhandene plastische Empfinden wirkte sich fruchtbar und mannigfach aus in der Gestaltung des hierfür sehr günstigen auf zentralem Grundriß errichteten Baublockes und der charakteristischen Glockentürme.

Die (religiöse) Malerei und das (kirchliche) Kunsthandwerk behandelt M. Alpatov. Auch jene erwächst aus der byzantinischen Überlieferung, bleibt an sie allerdings länger gebunden als die Baukunst. Teils bedingt durch dogmatische Bestimmtheiten, teils auf Grund absichtsvoller Wiederannäherung, wie im 14. Jahrhundert oder nach dem Falle Konstantinopels, als Moskau für das russische Bewußtsein Erbe und Sendung des byzantinischen Reiches antrat. Aufs engste mit dem Kirchengebäude verbunden, empfangen monumentale Wandmalerei (Fresko, Mosaik) und Ikonen ihren Sinn vom Kultischen her. Unter anderem folgenreich wird auch die Ausbildung der Ikonostas, der Bilderwand (Lettner), die das Allerheiligste vom Gemeinderaum trennt.

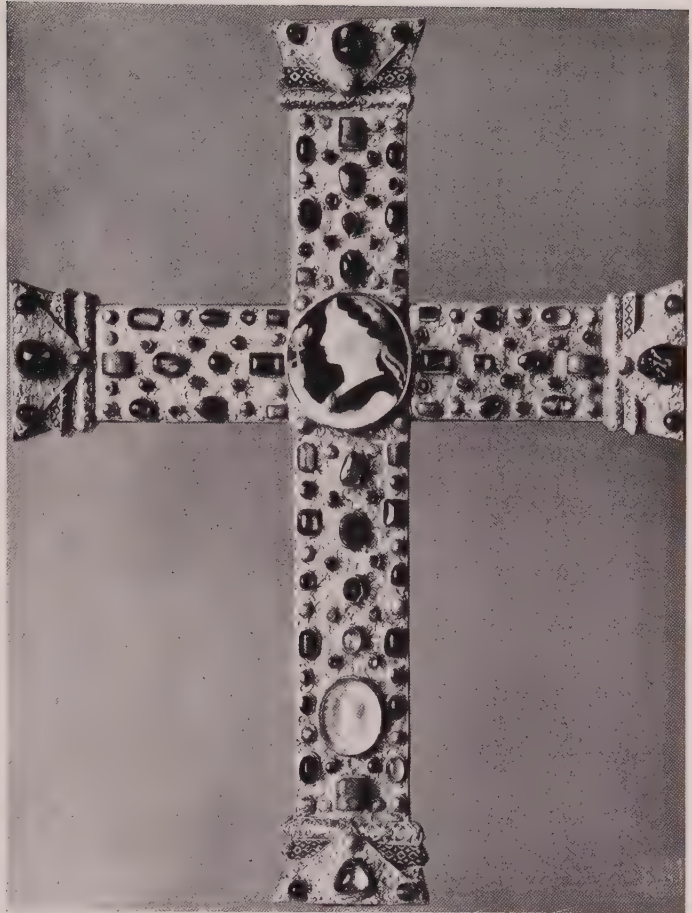
Alpatov gliedert das Thema in drei große Abschnitte. Die byzantinisch-russische Periode mit den ältesten Werken in Kiew, Nowgorod und Wladimir; wobei in Kiew, durch die Beziehungen des berühmten Höhlenklosters zu den syrisch-sinaitischen Klöstern neben der offiziellen griechisch-geschulten Richtung ein orientalischer Einschlag

sich bemerkbar macht; während in Nowgorod seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert ein nationaler Stil zu entstehen beginnt. Überleitend damit zur Blütezeit der altrussischen Malerei, die etwa bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts dauert. Mittelrußland und Moskau übernehmen die Führung (Rublev), Nowgorod wird zum selbständigen Gegenspieler. Gleichermassen im Formalen — Zeichnung und Farbgebung — wie im Inhaltlichen äußert sich jetzt das Eigene; die russische Heiligenlegende dringt in den überkommenen Bilderkreis ein, Schicksal des Volkes verwoben dem religiösen Bereich. Innerhalb der Kontinuität findet im 16. Jahrhundert eine Stilwandlung statt; die endgültige Niederung der Tartaren und die Herrschaft Iwan des Schrecklichen fordern ikonographisch und formal ihren Ausdruck — der dritte Abschnitt beginnt. Langsam entsteht neben der kirchlichen eine weltliche Kunst, von Mäzenen (Stroganov) gefördert; die Ikone wird zum Tafelbild. Im 17. Jahrhundert — der Zeit der Staatswirren und der polnischen Invasion — tauchen abendländische Motive auf; ein russisches Frühbarock bereitet gewissermaßen die petrinsche Ära vor.

Wieder beschließt ein allgemeiner Teil die eingehenden stilgeschichtlichen Ausführungen: Einstellung der altrussischen Malerei in die allgemeine Kunstgeschichte — und abschlußreich: das Wesen der altrussischen Kunst. Entwicklung und Konstante, Kompositionsprinzipien, Kolorit einerseits — das Weltanschauliche andererseits gehören dazu: Hagiokratie und Erdenleben, Ewigkeit und Zeitliches, Mystik und Ethik.

Nicht nur geographische und geschichtliche Gegebenheiten lassen Rußlands Kunst fern der abendländischen; der sie umspannende Rahmen der schismatischen Kirche war ein tieferer Trennungsgrund. Heute aber sollte man bedenken, daß es vor allem christliche Kunst ist, in der aus gemeinsamer Wurzel nur eine andere Seite — das Pneumatische — stärker zum Ausdruck gelangte. Und daß gerade diese Kunst auch nach der großen Kulturwende, unter der Vorherrschaft des Weltlichen, nicht aufgehört hat durch ihr Sein im Volke weiter zu wirken, schöpfend aus den lebendigen Quellen von Liturgie und Frömmigkeit. Zumal die religiöse Malerei — kirchliche und volkstümliche (Andachts- und Heiligenbildchen) — sich bleibend nach ihrem Vorbilde richteten.

Schade, daß in der Gesamtanlage des Werkes nicht ein ergänzender Abschnitt vorgesehen war, der die eigentliche „Volkskunst“ — und zwar die „weltliche“, zu behandeln hätte. Das Bild Rußlands, das künstlerische Schaffen als Ausdruck seiner Menschen wäre abgerundeter erschienen; es wären Wesensströmungen mit erfaßt worden, die leider unberücksichtigt blieben. Freilich: man kann die hohe Kunst nicht von der Volkskunst trennen; beides greift ineinander über, aufs innigste sich gegenseitig durchdringend, zumal in



AACHEN: LOTHARKREUZ, 10. JAHRH.

Nach der Wiederherstellung

der „altrussischen“ Epoche. Die „neurussische“ Kunst dagegen, vor allem in ihrer ersten Zeit, ist offiziell, von Staat und Gesellschaft, von einer bestimmten Kulturschicht dekretiert. Die „Volkskunst“ jedoch verbindet Vergangenheit und Gegenwart, leitet über von einer Sphäre zur anderen, den Bruch überwindend und durch ihr ruhendes Dasein gleichsam den tragenden Grund überhaupt abgebend, auf dem die hohe Kunst erst auf die Dauer möglich wird. Wohl ist sie primitiv und vorwiegend ornamental gestimmt — in Holzbau und Schnitzwerk, Webarbeiten, Stickerei und sonstigem Kunsthandwerk — doch darum nicht minder bedeutsam, wie Lied und Legende, „Bylinen“ (Heldengesänge der Vorzeit), Märchen und Sage.

Der Titel des zweiten Bandes — die neurussische Kunst von Wulff — lautet vollständig: ... im Rahmen der Kulturentwicklung Rußlands von Peter dem Großen bis zur Revolution. Damit sind Inhalt und Gliederung der Darstellung bereits angedeutet; und es ist, flüssig geschrieben, warmherzig und zuinnerst daran beteiligt, ein fesselndes Lesebuch geworden. Daß Auswahl und Betonung mitunter etwas einseitig, jedenfalls recht persönlich gesehen anmuten, gibt der Verfasser selbst zu; nimmt man das aber als ein Bekenntnis zu Rußland, käme es dem Werk als



Wertung zugute. In stetem blutvollem Zusammenhang mit dem allgemeinen Geistesleben, insbesondere der Literatur, entfalten sich dem betrachtenden Blick Wesen und Gestaltung der bildenden Kunst, in ihren Prägungen Niederschlag der äußeren und inneren Geschichte des Landes während der letzten 200 Jahre. Vor uns ersteht das Zeitalter der beginnenden Europäisierung mit den ersten grandiosen Bauten St. Petersburgs in Spätbarock und Klassizismus. Dieser wird bald zum russischen Baustil überhaupt; im Zeichen des Klassizismus reift eine neue nationale Kunstblüte heran. Wir erleben ferner die Periode der Reaktion mit ihren akademischen und realistischen Bestrebungen in der Malerei, sowie den Durchbruch des volkstümlichen Kunstwollens im Vierteljahrhundert des Liberalismus und die Entfaltung der russischen Landschaftsdarstellung. Es folgt die zweite Kunstblüte unter der Ägide des Nationalismus und Kosmopolitismus; das Wechselspiel von Kolorismus und Impressionismus; Moskau als Mittelpunkt einer altrussischen Orientierung (Architektur); Petersburgs Künstlerromantik. Dann das 20. Jahrhundert im Scheine gegenständlicher Vorahnung von Krieg und Revolution.

Unwillkürlich denkt man an die großen Dichter und Schriftsteller, wenn man die Werke der russischen Maler anschaut; hier einige Stichworte. So Kiprenskij, der feinsinnige Porträtist. Die unerhört schönen Seebilder Aiwassowskij. A. Iwanow Ringen um die künstlerische Wahrheit. Das Genre bei Venezianov, Prjanišnikov und dem leidenschaftlichen Repin. Wereščagin der Schlachtenmaler. Schiškin, Schilderer der Wälder. Die Ferne voll Schwermut und Ruf in den Landschaften Lewitans und der anderen. Heroischer Idealstil Wasnezovs, des Erneuerers der kirchlichen Wandmalerei und Gestalters der alten „Bylinen“. Nationale Neuromantik bei Nesterov und Gefährten. Bann und Problematik des „russischen Europäers“ Wrubel.

Dankbar legt man das Buch Oskar Wulffs aus den Händen, um immer wieder danach zurückzugreifen. Ist es doch mehr, als bloß eine Kunstgeschichte. Das Leben Rußlands klingt in ihm auf, durchpulst und durchblutet es. Dem in der Fremde Weilenden weckt es — ebenso wie die Bauten im ersten Abbildungsband — erneut alles Heimweh — und stillt es zugleich; weil es teil hat an dem, was als unverlierbares Heimatgut unvergänglich im Herzen bewahrt bleibt. Dem Abendländer aber öffnet es eine bislang unerschlossene Welt.

Werner von Matthey

Johann Cyriak Hackhofer von Robert Meeraus. IV. Band der Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Hermann Egger, Leykam-Verlag, Graz.

In der Reihe der bedeutenden steirischen Kunststätten, die leider im Ausland noch immer viel zu wenig bekannt sind, die es aber verdienen würden, in jedem Baedeker mit einem Doppelsternchen versehen zu werden, gehören das alte Chorherrenstift Vorau und die durch Ottokar Kernstock bekanntgewordene Festenburg, ebenfalls Vorauser Klosterbesitz. Abgesehen von der landschaftlichen Lage dieser beiden alten Kulturstätten, tritt bei beiden noch ein bedeutender Kunstbesitz dazu. Voraus Klosterkirche, ein prunkvolles Ausstattungstück des österreichischen Frühbarocks, seine kostbare Bibliothek und vor allem seine wundervolle Sakristei rechtfertigen eine längere Reise dahin. Nach 1715 schuf der aus Wilten bei Innsbruck stammende Maler J. C. Hackhofer in der Sakristei einen Freskenzyklus, der bisher als „Jüngstes Gericht“ bezeichnet wurde. Die neuere Forschung hat diese Bezeichnung abgelehnt. Hier handelt es sich um eine moralphilosophische Allegorie von Gut und Böse, um eine Scheidung von Licht und Finsternis. Dieser hochpoetische und zugleich so echt malerische Gedanke, aus einer nüchternen, alltäglichen Wirklichkeit von Heil und Dunkel eine übersinnliche, bis an die letzten Geheimnisse religiösen Empfindens greifende Gestaltenwelt zu bauen, findet sein wirksamstes Ausdrucksmittel in den jeweiligen Luftstimmungen der Bildteile. Schon allein die Tatsache, daß die eine Seite der Gesamtkomposition strahlende Tageshelle, die andere Nacht darstellt, bedeutet einen absoluten Sieg rein malerischer Illusionskunst, als deren erster Vertreter diesseits der Alpen dieser Vorauer Stiftsmaler anzusprechen ist. Diesem Sakristeifresko, das den ganzen malerischen Schmuck der Stiftskirche, ausgeführt nach 1701 von den Wiener Malern: Karl Ritsch, Josef Grafenstein und Joh. Kaspar Waginger, weit hinter sich läßt, ging eine nicht minder bedeutungsvolle Leistung dieses Künstlers voraus: der Freskenzyklus der Festenburg. Propst Philipp Leisl (1708—1717) war auf die barocke Idee gekommen, das Innere dieses alten Hochschlosses umzubauen und die vielen freien Wände einem Maler zur dekorativen Ausgestaltung zu überlassen. Hackhofer, der sich schon eines guten Namens erfreut haben mußte, leitete zuerst die Umbauarbeiten für die Schloßkirche, die er dann mit Fresken (Szenen aus dem Leben der Hl. Katharina von Alexandrien) ausstattete. Nach Vollendung dieses Kirchenraumes wurden dann die Passionskapellen (Darstellungen der fünf Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes, die dann später in eine mystische Parallelführung des Lebens und Leidens Christi mit seiner Jüngerin Katharina übergangen) ausgebaut. Dieses ziemlich einzigartige Werk der deutschen Barockkunst zeigt uns den Künstler auf einer Höhe, die staunenswert bleibt. Die stille Anmut, der sinnige Ernst und die himmlische Freude, die bisher so uneingeschränkt herrschten, weichen in diesen Passionskapellen einer tieferen Trauer, einem menschlich packenden Miterleben des göttlichen Leidens, das in seiner Echtheit unmittelbar ergreift und verhindert, daß die angewendeten Kunstgriffe der Illusionsmalerei in störender Weise als mehr als zielsichere Mittel zum Zweck empfunden werden können. In diese Wunderwelt hingeführt, die historischen und stilkritischen Grundlagen zu diesen beiden großen Werken Hackhofers freigelegt zu haben, bleibt das Verdienst des Eggerschülers Robert Meeraus. Diese Vorbildlich zu nennende Arbeit, nach dem Band Viktor Thiels über die Grazer kaiserliche Burg, repräsentiert sicher die bedeutendste Leistung in der Reihe der Eggerschen „Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens“. Meeraus hat sich in dieser Arbeit nicht nur auf diese beiden Hauptwerke beschränkt, er umfaßte das gesamte Oeuvre dieses Künstlers, der am 9. Mai 1731 in Vorau gestorben ist, und dessen Grab, trotzdem der Friedhof längst aufgelassen wurde, bis auf heute vom Stift und von der Bevölkerung in Ehren gehalten wird. Ein Beweis der großen Wertschätzung, der dieser Künstler durch zwei Jahrhunderte sich erfreuen konnte. Die Bildausstattung und drucktechnische Leistung muß ebenfalls als ganz hervorragend bezeichnet werden. Bruno Binder



THAUER (KR. BRESLAU). BEFESTIGTE KIRCHE. 14. JAHRHUNDERT

## VOM BAU DER SCHLESISCHEN DORFKIRCHEN

Von FRITZ WIEDERMANN

Mit der Besiedlung Schlesiens durch deutsche Bauern aus Franken und Thüringen beginnt auch die Baugeschichte der schlesischen Dorfkirchen. Ohne Zweifel sind die ersten Bauten den Kirchen der mitteldeutschen Dörfer nachgebildet, vielleicht sind gelegentlich auch fränkische Meister beim Bau tätig gewesen. Wenn auch deren Spuren bisher nur beim Klosterbau nachgewiesen werden konnten, so ist deren Betätigung beim Kirchenbau nicht weniger wahrscheinlich. Sehr bald beginnt aber die Architektur eigene Wege zu gehen. Die klimatischen, stammeskundlichen und technischen Voraussetzungen sind andere als in Franken, darum muß sich zwangsläufig eine bodenständige Baukunst entwickeln. Es fehlt nicht an runden Findlingssteinen, die Berge liefern Bruchsteine in allen Größen und schließlich sind auch weiche, farbige Sandsteine in Menge vorhanden. Nicht unerwähnt darf der Reichtum an Holz bleiben, die Blockholzkirchen sind in frühmittelalterlicher Zeit zahlreich anzutreffen.

Der Massivbau beginnt in der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die rauchenden Trümmer des Mongolensturmes waren beseitigt, an ihre Stelle traten die Bauten aus Stein. Den Kirchplatz bestimmte die geologische Beschaffenheit. Manchmal war eine Felsklippe vorhanden, die steil und unzugänglich den Ort überragte. Oft mußte aber auch nur eine Hügelwelle genügen. Im Rundling wie im Angerdorfe gab der freie Platz in der Dorfmitte zugleich den Bauplatz des Gotteshauses. Kirchen im Schutze eines Wassergrabens sind seltener, auch die abseitige Lage kommt in mittelalterlicher Zeit nur vereinzelt vor.

Die Bauformen lehnen sich an den Zeitstil an. Die romanische Stilepoche überträgt den Rundbogen und die Gratgewölbe auf den dörflichen Kirchenbau. Es lassen sich deutlich drei Bautypen feststellen, die nach berühmten Vorbildern gebaut worden sind. Die eine zeigt ein nicht zu schmales Langhaus, daran schließt sich, ein wenig eingezogen, der Chorbau, den eine





STRENN (KR. ÖLS), ROM. RUNDKIRCHE, UM 1275

halbrunde Apsis, ebenfalls eingezogen, abschließt. Dazu gehört ein Turmpaar an der Westseite. Die andere Form bevorzugt das schmale langgestreckte Schiff mit einem geraden Chorschluß und einem quadratischen Turm an der Westseite. Und schließlich gibt es noch eine dritte Bauweise, die aus einem mäßig breiten Schiffe ohne Anbauten besteht. Auch der Turm fehlt. Dafür ist, meist in späterer Zeit, ein Dachreiter aufgesetzt worden.

Als Material sind in den meisten Fällen Bruch- oder Werksteine verwendet worden. Plastischer Schmuck fehlt fast gänzlich, nur die Portalleibungen oder Fensterprofile sind betont. Zierliche Rundsäulen wechseln ab mit grobkantigen Profilen, auch Kapitelle mit Akanthusranken, seltener mit Tier- oder Menschenfratzen kommen vor. Schlesien ist Grenzland, dauernd in harte Kämpfe verstrickt. Darum hat die Kunst nicht Zeit, sich behaglich und anschaulich zu entfalten. Der Wert unserer frühen Dorfkirchen steckt in ihren kraftvollen Umrißlinien, in ihren klaren Grundrissen und den einfachen, aber formvollendeten Raumschöpfungen.

In jener Zeit der Grenzkämpfe mögen auch die Wehrkirchen gebaut worden sein.

Vielleicht war überhaupt jede Kirche als ausgesprochener Wehrbau gedacht. Denn für die damalige Kriegskunst galt ein Massivbau als uneinnehmbar. Die bevorzugte Lage auf einer Klippe, der Schutz der Mauern und schließlich der burgartige Turm mögen nicht wenig zur kriegerischen Verwendung gereizt haben. Noch heute finden wir als Reste jener Bestimmung halbrunde Bastionen, Schießscharten und Zinnen und schließlich wehrhafte Türme und feste Mauern mit Aufgang und Stützpfählern.

Eine andere Form darf nicht unerwähnt bleiben, deren Herkunft noch nicht völlig erforscht, deren Bedeutung aber recht schwerwiegend sein kann. Es sind die *Rundkirchen*, von denen nur noch eine erhalten blieb. Früher waren sie recht zahlreich, besonders an den Straßen, die nach Böhmen führten. Noch stehen in Prag drei solcher Rundkirchen, auch in den österreichischen Ländern kommen sie zahlreich vor.

Mit sehr guten Bauten ist die Zeit des Überganges (vom romanischen zum gotischen) Stile vertreten. Eine reichere plastische Ausgestaltung setzt ein, besonders die Portale entwickeln sich zu beachtlichen Kunstwerken. Zierliche Kapitelle treffen wir an, mit Bandornamenten und stilisiertem Blattwerk, Tierköpfe tauchen auf und die Masken zeigen eine feinere und freiere Bearbeitung.

Gefördert durch den außerordentlichen wirtschaftlichen Aufschwung Schlesiens in der Mitte des 14. Jahrhunderts, setzt die Gotik recht kräftig und zahlreich ein. Völlig frei vom Einfluß des Mutterlandes beginnt nun eine ausgesprochen schlesische Baukunst, die nach hartem Kampfe zu schöner Blüte kommt. Schlesien liegt am Schnittpunkt zweier Kulturkreise, seine Kunst zeigt darum überall synthetische Formen. Deutsche und slawische Einflüsse formten ein eigenes geistiges Antlitz. Der Norden bringt die strenge Form des Stiles der Ordensbauten, der Süden äußert sich im heiteren, prächtigen Bild der schöpferischen Entfaltung. Schlesien übernimmt die strenge klare Sprache der Backsteingotik, aber es fügt hinzu die heitere Melodie der plastischen Verzierungen. Fest und wehrhaft ist seine Baukunst, aber sie mildert ihre Kompaktheit mit der Anmut der östlichen Farbigkeit. Selbst bis in die kleinsten Dorfkirchen dringt diese Spielform der Verbindungen; mit sicherer Hand weiß auch der dörfliche Meister jene eigene schlesische Note in seine Kunst zu bringen.

Der Aufbau der gotischen Dorfkirchen ist klar und einfach. Es ist beinahe ein Typus, der immer wiederkehrt. Ein breites, geräumiges Schiff mit schlanken spitzbogigen Fenstern, ein



NEUKIRCH B. BRESLAU. ZIEGELROHBAU MIT  
QUERGESTELTLEM WESTTUM  
13. JAHRHUNDERT



QUEITSCH (KR. SCHWEIDNITZ). FRUHGOTI-  
SCHER BRUCHSTEINBAU MIT WERKSTEIN-  
TEILEN. ENDE DES 13. JAHRHUNDERTS

tief herabhängendes Satteldach und ein kleiner, eingezogener Chorbau mit geradem Schluß. Strebpfeiler sind selten, meist stützen sie nur die Ecken des Bauwerks. Der quadratische Turm steht vor der Westseite und bildet zugleich die Eingangshalle. Die schlanke gotische Spitze mag früher allgemein üblich gewesen sein. Diese Form überwiegt, aber es müßten nicht Schlesier sein, wenn die Baumeister nicht viele Hunderte, oft kaum beachtete Varianten geschaffen hätten.

Besonders reizvoll ist der Bau des wuchtigen Westturmes, der breit und trutzig vor die Giebelseite gelagert worden ist. Sein Grundriß ist rechteckig, die Achse liegt rechtwinklig zu der des Schiffes. Ein Zeltdach deckt den Turm ab. Diese Form ist in der Umgebung Breslaus häufiger, ein recht markantes Beispiel dafür ist die Kirche in Neukirch (Abb. S. 35). Die neugeschaffene Kirche in Breslau-Zimpel zeigen einen Anklang an diese typisch schlesische Form.

Ganz hervorragend gelungen ist die Raumformung der gotischen Kirchen. Kunstvoll sind die Gewölbe eingezogen, die straffe Höhenentwicklung läßt eine günstige Belichtung durch die Fenster zu, die Masse des Choranbaues steigert noch wesentlich den Gesamteindruck. Dazu kommt die köstliche Kunst des plastischen Schmuckes, der vielseitige Entwicklungsformen zeigt. Besonders erwähnenswert sind die Wandmalereien aus dem 15. Jahrhundert, wie sie z. B. in Strehlitz und in Mollwitz (Abb. S. 39) zu finden sind. Hier ist mit herrlicher Sicherheit für Farben und Formen geschaffen worden, der Raum ist völlig mit Malerei bedeckt worden. Ein Bild reiht sich ans andere, und selbst über die Architekturteile hinweg geht die unerschöpfliche Kette, die mit epischer Breite zu erzählen weiß.

Die Renaissance setzt verhältnismäßig früh, etwa mit dem Jahre 1500 in Schlesien ein. Die enge Verbindung mit Böhmen und dessen Beziehungen zu Italien vermitteln die neuen Kunstformen, die für die schlesische Baugeschichte recht fruchtbar werden sollten. Die Piastenerzöge, die italienische Baumeister an ihre Höfe riefen, ließen auch ihre Kirchen nach deren Vorschlägen umgestalten. Zuerst ein Anbau, eine Kapelle oder ein Tor. Dann folgte ein Umbau und schließlich eine grundlegende Veränderung des alten Baues. Ein geradezu klassisches



Beispiel finden wir in R o t h s ü r b e n. Hier spricht die italienische Kunst, übersetzt in schlesische Formen, zu uns. Noch ist die große gotische Form gewahrt, aber in hundert Einzelheiten finden wir die Verwandtschaft mit dem fremden Kulturkreis (Abb. S. 40).

Jäh und unvermittelt bricht der Dreißigjährige Krieg alle Verbindungen mit der Renaissance ab. Fünfzig Jahre später zieht im Pomp des Barock ein neuer Baustil in Schlesien ein. Ein wilder Baueifer hat alle Stände ergriffen. Überall wird Altes niedergerissen, damit das Neue mit schöpferischem Schwunge sich entfalten kann. Bis in die kleinsten Dörfer dringt das Barock im Sturmschritt vor. Überall ist eine Lust zum Bau und Neugestalten erwacht. Nicht immer stehen die Baupläne im rechten Verhältnis zur Geldkraft. Darum bleibt mancher Versuch im Entwurf stecken, mancher Bautorso zeigt noch heute die Kluft zwischen Wollen und Können.

Aber eine ganze Reihe vortrefflicher Beispiele sind gelungen und zeugen bis in die Gegenwart von ausgeglichenen Leistungen der dörflichen Baumeister. Die Kunstleistungen sind viel zu wenig bekannt. Wir wissen von den Kirchen der Städte, wir kennen die herrlichen Bauten der schlesischen Klöster. Wieviel wertvolles Kunstgut aber innerhalb kleiner Dorfkirchen liegt, wie viele köstliche Bilder im Schutze weltabgeschiedener kleiner Täler zu finden sind, das wissen nur wenige. Schlesien ist eine der reichsten Barock-Provinzen. Darum ist es beinahe unmöglich, die Fülle der Kunstwerke zusammen zu tragen und sie zu vergleichen.

Wie künstlich sind die breit gelagerten Fassaden, Freitreppen vermitteln den Zugang, zierliche Terrassen heben das Gotteshaus vom Boden ab. Wie schwungvoll und reich gegliedert sind die Fassaden; säulengeschmückte üppige Portale vermitteln den Zugang; im reichen Ornamentenwerk der Fenster und Brüstungen spiegelt sich der Formenreichtum der barocken Kunst. Kühn gewölbte Kuppeln überdecken den Vierungsraum, in malerischen Anbauten sind Kapellen eingebaut und ihre Wölbung schließt ein Tambour mit zierlicher Haube ab. Besonders reizvoll und malerisch sind die Türme. Der konkaven Rundung des Mauerwerkes antworten die konvexen Füllungen der Gesimse, kräftige Gliederungen unterbrechen ihre Höhe und bereiten auf die kunstvolle Bekrönung vor. Die Turmhauben sind ein besonderes Kapitel der barocken Kunst. Reich bewegt, mehrfach durchbrochen, mit entzückenden Profilen und malerischen Hauben. Überall ist eine lebendige, formengewandte Kunst am Werke. Und eine Fülle von zartgliedrigen Ornamenten ist über die Mauerflächen und Fenstergesimse gestreut.

Im Inneren finden wir das gleiche Spiel. Die gerade Fläche ist abgelöst, die senkrechte Linie ist verdeckt. Ornamente und Rankenwerk sprießen empor. Das Licht erstrahlt aus versteckten Fenstern und der Raum ist zu köstlichster Steigerung entfaltet worden. Nichts mehr von der strengen Linie der Gotik. Eine freie, weiträumige Entfaltung trat an seine Stelle. Das Schiff gab seine übersichtliche Gliederung auf und übernahm die kulissenhafte Anordnung der Säulen und Einbauten. Es ist ein Klingen und Schwingen im Raum, der das Wort „Architektur ist gefrorene Musik“ verständlich macht.

An Bildern und plastischem Schmuck ist nicht gespart worden. Decken- und Wandmalerei traten hinzu und überall spüren wir die bewegliche Hand des Stukkateurs, der mit reizvollen Ornamenten den Raum zu schmücken wußte. In zarten Farben kündigt sich das Rokoko an, die zierlichen Plastiken zeigen bereits eine Entartung, die sich vom sakralen Sinn schon zu entfernen beginnt. Höchst weltlich ist der Sinn mancher Figur, die strenge kirchliche Linie ist oft zugunsten einer heiteren Überschwenglichkeit aufgegeben worden. Aber diese Abirrungen sind aus der Lebensfülle jener Generation zu erklären. Sie mögen auf uns befremdlich wirken. Dem Menschen der Barockzeit waren sie eine natürliche und wahrhaft christliche Lebensäußerung. Man muß diese Bauten mit den Augen ihrer Zeit sehen und wird darum alle ihre Eigenarten verstehen. Denn alle diese Werke sind Äußerungen eines echten Glaubenseifers und einer wahrhaft christlichen Lebensführung. Dörfliche Handwerker waren es, bäuerliche Menschen, die diese Kunstwerke schufen. Hier spricht echte wahre Volkskunst zu uns, mit starken Worten und ehrlichem Sinn.

Das Barock hatte alle Bauwünsche befriedigt, nun mußte eine Stille eintreten. Rokoko und Zopfstil wußten nur wenig Besonderes zu schaffen. Nur der Klassizismus trat ein wenig stärker hervor. Das Bild der Dorfkirchen hat sich seitdem wenig geändert. Gotische und barocke Kunstformen überwiegen; mit dem Biedermeier verklingt die Linie schöpferischer Aufbauarbeit.

Dann folgt, wie überall, eine Epoche des Epigonenstiles. Alte Kunstformen werden mit mangelhaftem Eifer nachgeahmt, fremde Formen werden auf heimischen Boden übertragen, ohne daß sie sich einfügen ins schlesische Bild. Damals ist viel gesündigt worden. Es fehlte die



WURREN (KR. SCHWEIDNITZ). DOPPELTÜRMIGE ANLAGE  
AUS SANDSTEINQUADERN. UM 1300



GRÄBEL (KR. STEINGAU). BRUCHSTEINMAUERWERK  
UM 1330





STRIESE (KR. TREBNITZ). BACKSTEINKIRCHE, SCHAU-GIEBEL UND HÖLZERNER GLOCKENTURM  
UM 1480

Einsicht und die rechte Verbindung zu den alten Kunstwerken. Erst die Neuzeit brachte ernsthafte Versuche, die neue Kunstwerte schaffen wollten. Bewußt wurde an den alten Formen angeknüpft, die eine technische und künstlerische Vollendung bedeuten. Dennoch war es kein äußerlicher Abklatsch, sondern ein innerliches Nachschaffen mit den Mitteln moderner Technik. Die Anpassung des Baues an die Landschaft wurde zur wichtigsten Forderung. Motive aus der Volkskunst wurden erneuert und in allen Fällen mußte eine Verbindung zum handwerklichen Schaffen gesucht werden. Der dörfliche Kirchenbau muß volkstümlich sein. Schlichte Formen und einfache Baustoffe, eine ernsthafte Architektur und ein frommer Glaube, das sind die Grundlagen zum rechten Werke.

Nach diesen Gesichtspunkten sind bereits eine ganze Reihe wertvoller Neubauten entstanden. Dorf und Gotteshaus müssen eine Einheit bilden, damit der Kirchenbau wieder ein Mittelpunkt für die Gläubigen werde. So sollen die neuen Bauwerke eine neue Schönheit bringen und zum Träger einer wieder erwachten bäuerlichen Kultur und eines gefestigten Glaubens werden.



MOLLWITZ (KR. BRIEG). INNERES MIT  
GOTISCHER WANDMALEREI. UM 1500



LEUTHEN (KR. BRESLAU). BEFESTIGTE KIRCHE MIT  
BASTIONEN. TOR MIT SGRAFFITOSCHMUCK (1668)



REIMSWALDAU: BEFESTIGTE KIRCHE MIT  
SEITLICHEM GLOCKENTURM



ROSENBERG (OBERSCHLESIE)N)  
SCHROTHOLZKIRCHE





ROTHSURBEN (KR. BRESLAU). DORFKIRCHE DER RENAISSANCEZEIT  
UM 1600

## RELIGIÖSE DARSTELLUNGEN AUF ALTEN HOHLGLÄSERN

Von WALTHER BERNT

Es ist eine dankbare Aufgabe, religiösen Darstellungen auf verschiedenem Kunstgewerbe nachzugehen. Denn ebenso wie auf dem Gebiete der Plastik — wo das Material seine eigene Formensprache bildet — passen sich die malerischen Darstellungen ihrem gläsernen Träger an und man kann wohl sagen, daß hier das alte Kunstgewerbe noch immer nach mancher Richtung vorbildlich ist. Wenn hier der Werkstoff des Glases religiöse Darstellungen trägt, so möchte man kaum ein großes Vorbildermaterial erwarten, denn Glas ist im Dienst der Kirche nur selten verwendet worden und durch seine häufigste Bestimmung zum Trinkgefäß scheint ihm eine volksnahe, lebensgenießerische und unreligiöse Einstellung zuzugehören. Um so überraschender ist es, auf alten Gläsern neben den vielen Beziehungen auf Freundschaft und Liebe eine überreiche Quelle religiöser Darstellungen zu finden, so daß man wohl folgern kann, daß auf diesen Geräten täglichen oder festlichen Gebrauchs der religiöse Vorstellungskreis beliebter und wärmer als heute empfunden wurde.



BAROCK-HELM MIT LATERNE

Die vornehmen und kostbaren Pokale der Nürnberger und schlesisch-böhmischen Glashütten sind ebenso wie die Massenware der emailgemalten Becher, Krüge und Humpen farbenfrohe Zeugen einer bürgerlichen Gebrauchskultur, auf denen sich die Erfindungskraft religiöser Kleinmalerei besonders bewundern läßt. Natürlich ergibt ein aufmerksames Studium der verschiedenen Darstellungen, daß diese sich gelegentlich auf ein bekanntes graphisches oder malerisches Vorbild zurückführen lassen; aber wie wenig ist von diesen ersten, meist älteren Vorbildern geblieben: Da die Technik der in ihrer Palette beschränkten Emailmalerei Vereinfachungen verlangt und häufig das ornamentale Beiwerk überwiegen läßt, besitzen diese Glaskunstwerke durchaus eine persönliche Note. Und zum zweiten blieb es gerade der Kunst des Glasmalers und Glasschneiders vorbehalten, sein Thema auf der beschränkt gegebenen Glaswandung einzuordnen, so daß es den besonderen Formgesetzen eines Glaspokales, eines Trinkglases oder einer Schale sich fügte. Es ist geradezu erstaunlich, wieviel diese kleinen Malereien mit wenig Strichen zu sagen wußten, wie anschaulich sie die vielen, uns heute oft weniger geläufigen Bibelstellen zu illustrieren wußten. Bei oft ungenügender Zeichnung kam die Pracht der Emailfarben besonders zur Geltung und im Gegensatz dazu boten die Pokale des 18. Jahrhunderts mit ihrem schimmernd feinen Schnitt einen besonders kultivierten Reiz. Es fällt schwer, gerade diesen unnachahmlichen Prunkstücken der alten Glaskunst mit einer

photographischen Reproduktion gerecht zu werden, denn ihr Hauptreiz liegt ja im Aufleuchten kleinster farbloser matt und blankpolierter Flächen.

Dem Schmuck des alten Glases mit Darstellungen sind also vor allem zwei Techniken vorbehalten: die Malerei und der Glasschnitt, bei welchem die Glasoberfläche mit einem Metallrädchen vertieft wurde. Auf andere nur in einzelnen Gegenden verwendete Techniken braucht hier nicht eingegangen zu werden. Auch zeitlich lassen sich jene beiden Methoden und damit die Arten der Darstellungen ungefähr auseinander halten; während das 16. und 17. Jahrhundert von der naiven Freude buntfarbiger Emailmalerei beherrscht wird, gewinnt im 18. Jahrhundert der Glasschnitt die Oberhand und vermag hier noch im 19. Jahrhundert — das wie dem ganzen Kunstgewerbe auch dem Glase den Verfall brachte — die letzten effektvollen Höhepunkte in einer geschmackvollen Vereinigung des Glasschnitts mit geschliffenem Überfang zu gewinnen. Daß man, wie sonst auch, die religiösen Darstellungen mit Unterschriften, einer Beschreibung oder einem Spruche versah, lag nahe; die häufig hinzugefügte Datierung ist für die historische Forschung von besonderem Werte. Gerade die religiösen Sprüche auf dem alten Glase verraten eine uns heute so ferne Treuerichtigkeit und Innigkeit, daß es eine reiche Ausbeute gewährt, diesem Stück Volkstum einmal nachzuspüren<sup>1)</sup>. Daß dieser religiöse Schmuck und die Sprüche nicht nur die Schnapsflaschen und Bierkrüge des einfachen Mannes oder Wirtshauses, sondern auch die kostbaren Prunkstücke der Zünfte, Stadtherren und adeligen Familien zierte, entspricht ganz dem Geiste dieser trinkkräftigen Zeit.

Die Geschichte des Glases ist nur in gewissen uns besonders geläufigen Epochen erforscht, zumal ja hier, wie bei keinem andern Gewerbe, die meisten Zeugen irgendeinem Mißgeschick zum Opfer gefallen sind. Die Anfänge der Glaskunst kamen wie bei den meisten gewerblichen Fähigkeiten aus dem Osten zu uns. Welch großen Anteil aber die Kirche an dem Fortbestehen der Glaskunst auf westeuropäischem Boden nach dem Ende der römisch-rheinischen Kolonialzeit hatte, müßte noch mehr erforscht werden; denn die bis gegen das Jahr 1000 äußerst seltenen Nachrichten zeigen die Glasmacher, den Glasbläser und Glaskünstler immer in Verbindung mit alten Kirchensiedlungen oder Klöstern an der Arbeit für kirchliche Gegenstände.

<sup>1)</sup> Vom Verfasser: Sprüche auf alten Gläsern, Freiburg i. Br., 1928.





FREYHAN, INNERES DER BAROCKEN  
ZENTRAALKIRCHE. 1759

So berichtet die im Jahre 834 geschriebene Chronik der Abtei Fontanellum, daß deren Abt im Jahre 823 seinem Kloster zwei mit Gold verzierte Schalen und einen sehr schönen Humpen aus Glas geschenkt hat. Es ist hier nicht der Platz, der mutmaßlichen Herkunft dieser Gläser nachzugehen. Sicher ist aber, daß damals für die Herstellung kirchlicher Gebrauchsgegenstände eine relativ hoch entwickelte Glaskunst vorauszusetzen ist. Denn der Gebrauch von Glaskelchen und Patenen ist überliefert, was natürlich in der damaligen außerordentlichen Wertschätzung des Glases seinen Grund hatte. Allerdings untersagt das Konzil von Reims im Jahre 813 die Verwendung von gläsernen Meßgeräten, welches Verbot wohl aber nicht sofort durchgedrungen sein mag. Denn hundert Jahre später schenkt Kaiser Heinrich I. einen Glaskelch an die Kirche des Hl. Vitus in Verdun und noch aus dem Leben des Hl. Bernhard ist überliefert, daß er einen Glaskelch machen ließ.

Die eindringliche Erforschung des deutschen mittelalterlichen Glases zeigt immer wieder die Mönche auch als Pioniere der Glasveredelung und Bemalung; unter ihrer Aufsicht sind in den Klöstern von St. Gallen, Reichenau, Fulda, aber auch in Südbayern in Tegernsee und Benediktbeuern die herrlichen Glasfenster entstanden. Aber auch die Kunst des Glasblasens wurde durch die Klöster gefördert, und es

ist nur zu bedauern, daß diese Zeugen des dünnen Hohlglases aus jener Zeit so selten auf uns gelangt sind. So berichtet die im ersten Drittel des 11. Jahrhunderts vom Mönche Ekkehard geschriebene Fortsetzung der Geschichte St. Gallens von Glasgefäßen aus der Zeit des Abtes Salomon, die mehr als die Kunstwerke aus Gold und Silber bewundert worden seien. Bekanntlich wurde ja auch im Kirchenschatz der Pfarrkirche zu Mittelzell auf Reichenau ein berühmter 28 Pfund schwerer Smaragd aufbewahrt, der in den napoleonischen Kriegen als Beutestück nach Paris verschleppt wurde, wo er von einer Untersuchungskommission als grüner Glasfluß erkannt wurde und daraufhin wieder den Rückweg fand. Sicherlich hat in dieser Zeit eine bedeutende Einfuhr von Gläsern aus dem Orient stattgefunden, wo die gewerblichen und künstlerischen Traditionen ja nicht wie in Westeuropa durch Kulturuntergänge und Völkerwanderung gestört wurden. Daher waren auch die mittelalterlichen westeuropäischen Glasgefäße besonders im Hinblick auf Verzierung und Färbung kunstlos im Gegensatz zur Antike und zum Orient.

Von den Klöstern aus hat sich die Glasmacherei im 12. und 13. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet, die berühmten Schriften des Heraklius und Theophilus verraten schon praktische Erfahrung auf dem Gebiete der Glasfärbung, welche ja besonders wertvoll für die Herstellung der künstlichen Edelsteine wurde, die in den großen Reliquiaren, Vortragskreuzen, Kelchen und anderen Altargeräten Verwendung fanden. Dabei ist festzuhalten, daß die künstlichen Glasedelsteine den Naturedelsteinen geistig wie geldlich gleich gewertet wurden. Franken und später im 14. Jahrhundert besonders Flandern und der Niederrhein sind die Ausgangspunkte dieser alten Glaskultur, die erst im 16. Jahrhundert weit über den Rahmen der Kirche hinaus in Deutschland und besonders Venedig den Höhepunkt der Glaskunst fand.

Mit diesem kommt nun aber die religiöse Darstellung auf dem Glase zu Wort. Dabei ist noch voranzuschicken, daß unter dem hier behandelten Thema nur die mit Malerei und Gravur geschmückten Hohlgläser etwa des letzten Jahrtausends betrachtet werden sollen. Denn ebenso groß wie interessant ist der Kreis der spätrömischen Goldgläser, auf denen auch schon



MÜRSDORF (KR. OHLAU). KIRCHENNEUBAU, 1932

christliche Symbole und Wunderszenen nachzuweisen sind<sup>1)</sup>. Bei diesen handelt es sich um auf Glasscheiben oder Schalen aufgelegte und dann radierte Goldfolien, die nur eine rein zeichnerische Wirkung zulassen.

Auf unseren Hohlgläsern sind natürlich Darstellungen erzählenden Inhalts besonders beliebt, während die frühe Zeit sich gern mit der Madonna, mit Heiligen- oder Prophetenbildern oder symbolischen Szenen begnügte (Abb. S. 47, 49 u. 50). Maria mit dem Kind auf der Flucht nach Ägypten (Abb. S. 45 auf Rückseite) und besonders der Kruzifixus sind Themen, die sich nicht einer bestimmten Zeit zusprechen lassen; stellt doch der Kruzifixushumpen eine eigene Glaskategorie dar, die fast durch zwei Jahrhunderte in immer neuer Abwandlung der Emailmalerei sich der Beliebtheit erfreut hat (Abb. S. 47, 49, 53).

Wenn im Nachstehenden über die beigegebenen Abbildungen hinaus eine Reihe der interessantesten religiösen Darstellungen auf besonders guten Gläsern zusammengestellt wird, so kann damit natürlich kein Anspruch auf eine gewisse Vollständigkeit gemacht werden, zumal dieses Material ja sehr viel in Privatsammlungen verstreut ist. Doch kann schon dadurch der Reichtum an Phantasie und Hingabe ersehen werden, der be-

sonders die Emailmaler auszeichnet, trotzdem diese doch eine gewisse Massenarbeit zu leisten hatten. Daß natürlich das Schneiden figuraler Szenen auf den Pokalen der Zeit von 1670—1750 nicht nur eine sichere Handfertigkeit, sondern auch hohen künstlerischen Geschmack erfordert, geht schon aus der ziemlichen Seltenheit figuraler Gravuren hervor, auch ist bei diesen dann oft ein bekannter Meister der Glasschneidekunst herauszufinden. Demgegenüber sind ja sozusagen alle bemalten Emailgläser des 16. und 17. Jahrhunderts anonyme Arbeiten.

Die Darstellung der Vier Evangelisten gehört noch der frühen Zeit des emailgemalten Glases an und befindet sich auf einem Henkelkrug vom Jahre 1610 im Kunstgewerbemuseum Prag (Abb. 47). Weitere ikonographische Darstellungen sind folgende:

<sup>1)</sup> Vgl. Fritz Fremersdorf im Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Neue Folge, Bd. I. Frankfurt a. M., 1930.



MODELL FÜR EINE SCHLESISCHE DORFKIRCHE IM BERGLAND



Adam und Eva auf einer dunkelblauen Schnapsflasche von 1607 im Kunstgewerbemuseum Leipzig (Abb. S. 50). Abrahams Opfer auf einem Schaperglas, Nürnberg, Ende des 17. Jahrhunderts im Germanischen Museum Nürnberg (Abb. S. 50). Verspottung Noahs auf einem hohen Stangenglas, Böhmen 1579, im Kunstgewerbemuseum Prag. Taube Noahs mit dem Ölzweig in geschnittener Darstellung auf einem Trinkglas um 1730 im Museum Schlesischer Altertümer in Breslau. Daniel in der Löwengrube auf einem geschnittenen und signierten Pokal von Hermann Schwinger (vgl. auch Abb. S. 52) Nürnberg, im Schloß zu Dessau. Dieselbe Darstellung auf einem geschnittenen Becher aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts im Museum Schlesischer Altertümer in Breslau. David mit der Schleuder und dem Haupt des Goliath auf einer Flasche mit hohem Halse (Form der Pilgerflasche), Venedig um 1510, in der Sammlung Bourgeois Freres, Köln 1904, Nr. 304. Mutter Anna lehrt Maria Lesen, auf einem facettierten Beinglas, mitteldeutsch um 1570, im Kunstgewerbemuseum Prag und ähnlich auf einem Zwischengoldbecher im Museum Schlesischer Altertümer Breslau. Mariä Verkündigung auf einem emailgemalten Pokal mit Deckel, Böhmen Ende des 16. Jahrhunderts, im Kunstgewerbemuseum Prag (Abb. S. 49). Beschneidung Christi ist als seltenes Thema auf einem etwas ungelenk bemaltem Trinkglas eines oberfränkischen Malers Siebel in Lichtenfels um 1825 dargestellt (Veste Coburg). Anbetung der drei Könige auf einem böhmischen Humpen von 1578 im Kunstgewerbemuseum in Prag. Der Kindermord zu Bethlehem auf einem grünen Emailhumpen von 1596 im Museum Schlesischer Altertümer in Breslau. Spruchunterschrift: Herodes lest die unsühtigen Kindlein jammerlich undt erbaermiglich töden (Abb. S. 47). Flucht nach Ägypten auf dem wohl ältesten bekannten emailgemalten blauen Pokal, Venedig um 1465, im Museo Civico Bologna. Das kunstgeschichtlich äußerst interessante Glas trägt noch die Anbetung der Könige und zwei Prophetenbilder (Abb. S. 45). Dieselbe Darstellung auch auf einem böhmischen Zwischengoldbecher um 1740 im Schloßmuseum Berlin. Maria mit dem Kind auf einem Henkelkrug mit Zinndeckel, Böhmen 1647, im Kunstgewerbemuseum Prag. Auf der Rückseite das Wappen des Simon Schürer von Waldheim, Glashüttenmeisters zu Falkenau (Abb. S. 49). Dieselbe Darstellung auf einem Karlsbader Biedermeierglas um 1830 nach dem Gemälde von Raffael (Madonna dei divino amore im Nat. Mus. Neapel) im Besitz des Freiherrn von Poschinger, Schloß Frauenau (Abb. S. 51). Taufe Christi im Jordan mit den Symbolen der vier Evangelisten. Emailgemalter, dunkelblauer Deckelkrug, Böhmen 1590, ehemals Sammlung Conrath, Reichenberg, Böhmen (Abb. S. 47). Christus und die Ehebrecherin auf einem emailgemalten Krug von 1650 in der Sammlung Lanna II, Nr. 853, Auktion Lepke Berlin 1911. Christus und die Samariterin auf einem Humpen von 1652 im South-Kensington Museum London. Christi Einzug in Jerusalem, Emailhumpen, Böhmen 1590, im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien (Abb. S. 47). Christi Fußwaschung, facettiertes Trinkglas mit Manganmalerei, Böhmen um 1740, im Besitz des Verfassers (Abb. S. 51). Christus und vier Apostel auf einem Fichtelberger Humpen von 1708 im Kunstgewerbemuseum Prag. Das letzte Abendmahl auf einem undatierten emailgemalten Humpen im British Museum London. Und ebenso auf einem um 1810 von H. Hackl aus Cilli geschnittenen Wasserglas in der Sammlung Franz Ruhmann, Wien (Abb. S. 51). Kreuzigung auf einem Henkelkrug mit zinngefaßtem Fadenglasdeckel, Böhmen um 1580, im Kunstgewerbemuseum Prag (Abb. S. 47). Ebenso mit Johannes und Maria auf einem 1614 diamantgerissenen Humpen (Hall) im selben Museum. Als sehr häufiger Typus des Kruzifixushumpens in Verbindung mit dem Reichsadler von 1596 im Germanischen Museum Nürnberg (Abb. S. 49). In volkstümlicher Darstellung wieder mit den Assistenzfiguren und Spruch auf einer süddeutschen Schnapsflasche von 1728: „Herr Jesu Christ am Kreuzes Stamb, vergiss Du nit meinen Namb, wie Du im K(atech)ismus hast geredt, verlas mich nicht am todten Bödt“ (Abb. S. 53). Der ungläubige Thomas auf einer venezianischen Glasschale in Böhmen, 1569 mit Emailmalerei versehen, Kunstgewerbemuseum Prag. Salvator auf einem böhmischen Humpen von 1614 im Schloßmuseum Berlin (Abb. S. 49). Und ebenso in der Sammlung Mühsam Berlin in Gemeinschaft mit den 12 Aposteln auf einem emailgemalten Humpen der Harzgegend aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dreieinigkeit auf einer Henkelkanne, Böhmen 1580, mit Benediktinerwappen und den vier Evangelisten im Germanischen Museum Nürnberg (Abb. S. 47). Krönung Mariä „Krönung Unserer Lieben Frau“ durch Gottvater und Sohn, Emailmalerei auf einem dunkelblauen deckellosten Glaskrug, Böhmen, frühes 17. Jahrhundert, im Kunstgewerbemuseum Prag. Maria auf



GLASBECHER, GRÜNGLICH MIT EMAILLIERTER DARSTELLUNG MIT MUTTER GOTTES. SYRISCH ODER VENEDIG. ENDE DES 13. JAHRHUNDERTS



POKAL, BLAU, MIT EMAILMALEREI DER HL. DREI KÖNIGE UND FLUCHT NACH ÄGYPTEN. VENEDIG, UM 1465

den Wolken, Kaiser Heinrich und Kaiserin Kunigunde mit dem Modell des Bamberger Doms und dem Wappen des Bamberger Bischofs Marquard Sebastian Schenk von Stauffenberg (1683—1693) auf einem von Heinrich Schwanhard in Nürnberg geschnittenen Pokal in der Sammlung Sigmaringen. St. Christophorus, am Ufer der Mönch mit Laterne, vom Glasschneider Hermann Schwinger, Nürnberg 1669, aus Robert Schmidt, „Die Sammlung Mühsam“ I, Nr. 81 (Abb. S. 52). Zurückgehend auf den bekannten Dürerstich B 52 die gleiche Darstellung auf einem Wasserglas, Riesengebirge um 1810, aus Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, S. 76 (Abb. S. 51). Hl. Joseph mit Christuskind auf einem Zwischengoldglas mit Deckel, Böhmen um 1735, Sammlung Franz Ruhmann, Wien (Abb. S. 53). Erzengel Michael, goldradiert auf roten Untergrund auf einem Mildnerbecher, Wien 1791, aus Robert Schmidt, Die Sammlung Mühsam I, Nr. 335 (Abb. S. 51). St. Georg auf einer süddeutschen Beinglasflasche des 17. Jahrhunderts im Nationalmuseum München. St. Martin auf einem Humpen in der Form der Hallorengläser, Böhmen 1590, im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien (Abb. S. 47). Apostel Paulus auf einem Schwarzlotbecher, bemalt und signiert von Joh. Keyll 1675, Nürnberg, Schloßmuseum Berlin (Abb. S. 50). Christi Herz im Dornenkranz als Passionssymbol, auf einem bayrischen Emailglas von 1766 mit dem Spruche: „Jesu Herz soll sein, mein Trost allein“, im Besitz des Verfassers (Abb. S. 52). Pelikan, die Jungen mit seinem Blut fütternd, auf der anderen Seite das Lamm Gottes mit der Fahne auf einem sächsischen Emailbecher mit der Inschrift: „Herr Christ bespreng uns mit Deinem Blut, wie der Pelikan mit seinen Jungen tut, siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt (nahm). Johann Heinrich Gültner 1696.“ Sammlung Franz Ruhmann, Wien (Abb. S. 51). Ähnlich auf einem Beinglasbecher von 1688 im Museum Schlesischer Altertümer Breslau. Die Vier Kardinaltugenden auf einem fränkischen Henkelkrug mit Deckel vom Jahre 1643 im Schloßmuseum Berlin (Abb. S. 50).

Neben diesen Allegorien, die wie zum Beispiel der Pelikan noch auf die altchristliche Sym-





SCHALE, HONIGFARBEN MIT EMAILDARSTELLUNG EINES ENGELS, DEN GLÄUBIGEN WEIN REICHEND. PERSISCH-ARMENISCH, IN ALEPPO EMAILLIERT. 15. JAHRHUNDERT. BRITISH MUSEUM, LONDON

bolik zurückzuführen sind, lassen sich die ungemein häufigen Darstellungen von Glaube, Liebe und Hoffnung im 19. Jahrhundert wohl nicht mehr einem religiösen Vorstellungskreis zuzählen. Demgegenüber sind Darstellungen wie das Herz Marias mit den sieben Wunden, die Leidenswerkzeuge auch dem gemalten Glase sehr vertraut und namentlich in Süddeutschland auf einfacheren Stücken des 17. und 18. Jahrhunderts öfter anzutreffen.

Eine eigentümliche Mischung von Religiosität mit abergläubischen Vorstellungen zeigt sich auf den Fichtelberggläsern (Abb. S. 49) mit ihrer reichen Darstellung des Gebirges mit den vier entströmenden Flüssen Eger, Saale, Main und Naab. Der Berg erscheint gewöhnlich von einer Kette mit Hängeschloß umspannt, die den sagenhaften Gold- und Edelsteinreichtum den Menschen vorenthält; auf der Bergspitze steht eine Kirche oder ein brennendes Haus und als merkwürdige Allegorie steht auf der Rückseite des Glases Christus mit verheißender Gebärde auf der Weltkugel mit Sonne und Mond. Ein langer geheimnisvoller Spruch weist auf die Bergschätze hin:

Der Fichtelberg die Edle Ert,  
Ist billig aller Ehre werth,  
Weil drin viel mehr zu treffen an,  
Alß einfalt iemahlß glauben kan  
Den Schlüssel suche ia bey Zeitt,  
Weil Sein schatz ohn einer Ketten leith.

Aber In diesen ligt daß Höchste gutt  
Die Dir dieß bilt hier zeigen thutt,  
kanstu dieß kette berg ergründten  
Und künstlich witer zusammen bindten  
Durch zwey mahl 7 Sonn und mond  
Hundert fichtelberg werdtens nicht thun.



HUMPEN MIT KINDERMORD  
ZU BETHLEHEM  
BÖHMEN, 1596



HENKELKRUG MIT BENEDIKTI-  
NERWAPPEN, SEITLICH EVAN-  
GELISTEN. BÖHMEN, 1580



HENKELKRUG  
MIT KREUZIGUNG  
BÖHMEN, UM 1580



HUMPEN MIT EINZUG  
CHRISTI IN JERUSALEM  
BÖHMEN, 1590



HUMPEN  
MIT ST. MARTIN  
BÖHMEN, 1590



BLAUER DECKELKRUG  
MIT TAUFE CHRISTI  
BÖHMEN, 1590



Doch aber allein dieß doch einig ein  
Bleibt ewig mein daß ander laß ich dieß sein,  
Herr Jesu hilft den willen mein  
Dominus Dominanti Verbum Vitae  
Omnia in omnibus 1698.

Diese „Schatzgräbersprüche“ sind kulturgeschichtlich interessante Zeugen der Verbundenheit eines treuerzigen Gebetes um Hilfe zum Gewinn des „Höchsten Gutes“ mit mysteriös verschleiertem Aberglauben.

Während die Emaildarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts mehr oder minder freie Erfindungen der Maler sind, zeigen die Gläser der Biedermeierzeit bei den religiösen Themen stets eine Anlehnung an klassische Vorbilder. Madonnendarstellungen in der Art Raffaels Della Sedia finden sich in geschnittener Arbeit in zahlreichen böhmischen und Wiener Sammlungen, ebenso sind Darstellungen wie „Christus prophezeit den Untergang Jerusalems“ (Begas), Abendmahl (Lionardo), Ecce Homo (Guido Reni) und der Verklärung Christi (Raffael) erst nach etwa 1830 als Nachempfindungen in das Glaskunstgewerbe eingezogen. Hierher gehört auch die bildliche Illustrierung des Vaterunser; wenngleich der Text nach Matthäus schon auf einer Tonscherbe des 5. Jahrhunderts im Nationalmuseum in Athen zu finden ist, tritt eine bildliche Illustrierung der sieben Bitten wohl kaum vor dem Ende des 18. Jahrhunderts in der darstellenden Kunst auf. Seitdem haben dann Künstler wie Führich, Menzel und Ludwig Richter berühmte Vaterunserdarstellungen geschaffen, die durch mehr oder minder gute Nachstecher weite Verbreitung fanden; auf jene können die meisten geschnittenen Darstellungen auf den häufigen „Vaterunser-Gläsern“ zurückgeführt werden.

Trotz dieser Unfreiheit macht die religiöse Verinnerlichung solche künstlerisch oft weniger als technisch vollkommene Werke anziehend. Der vorliegende Reichtum immer neuer Darstellungen auf dem scheinbar so beschränkten Anwendungsgebiet des alten Glases zeigt, daß Religion nicht Sache des Verstandes, sondern des Herzens ist, was auch durch das alte kirchliche Kunsthandwerk immer wieder erwiesen wird. Es wäre sicher falsch, dem alten Werkkünstler während seiner Schöpfungen eine Art Ekstase zu unterstellen, aber seine genaue Kenntnis der so bilderreichen Jesusgeschichte und der Heiligenlegenden gewährte immer neuen Boden und Stoffe für sein Handwerk, in das er sich liebevoll und andächtig versenkte. Und daß seine Schöpfungen — und wären sie auch so zerbrechlich wie Glas — durch Jahrhunderte im bäuerlichen und bürgerlichen Haushalt gut bewahrt wurden, geschah, vor allem, weil aus ihrem Schmuck immer wieder Trost und Gottvertrauen geschöpft wurde. Und ebenso kann man heute anregen, bürgerliches Gebrauchsgut wie in alter Zeit kunsthandwerklich mit religiösen Darstellungen zu schmücken; dabei liege das Gewicht auf einem persönlichen, hingebungsvollen Handwerk, das hier nicht die Prätension hoher Kunst zu beanspruchen braucht.

## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

#### GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST

In einer reichhaltigen Ausstellung überblickte die Galerie für christliche Kunst die Gebiete des Andachtsbildes, des religiösen Kunstgewerbes und der Vorstellung religiös geweihter Landschaften. Jeder dieser drei Bezirke aus dem Aufgabenkreis einer solchen Spezialgalerie war durch die Kollektion eines Künstlers vertreten.

Zum ersten Male zeigte sich öffentlich Hans Schellinger, der einer neuen Manier für das religiöse Bild nachspürt. Seine stilistischen Überzeugungen sind von historischen Betrachtungen hergeleitet und mit neuen Momenten durchsetzt. Vor einem einfarbigen Hintergrund, für den häufig der mittelalterliche Goldgrund verwendet wird,

schweben zarte, durchscheinende, schlanke Figuren, von haardünnen, langen Linien umschrieben. Die Gewänder der Figuren und die Szenen der Landschaft sind aus einfarbigen Stücken zusammengesetzt. Schattierungen, Schraffierungen, Modellierungen innerhalb des Figürlichen und Szenischen sind nicht zugelassen. So entsteht eine schleierhafte Flächigkeit, die aus Elementen der Ikonenkunst und primitiver Bauernkunst zusammengewoben ist. Zur Belebung werden ornamentale Einsprengungen angewandt, die mit dem Glitzern ihrer stilisierten Goldblumen das Flächige ins Märchenhafte tauchen. Die Zeichnung und die Gesichter sind mild, zurückhaltend und so unentschieden, daß man einen Mangel an Zeichnung überhaupt erblicken möchte, wenn nicht gerade in einer ornamental angelegten Kunst die individuelle Charakterisierung mit Fug vernachlässigt werden dürfte. Überdies belegt ein graphischer Zyklus aus



REICHSADLERHUMPEN  
MIT KREUZ  
BÖHMEN, 1596



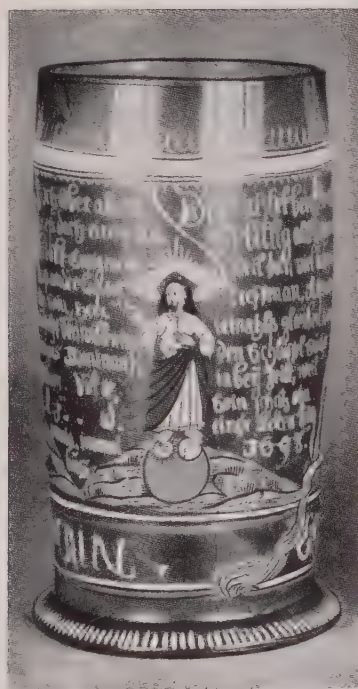
DECKELPOKAL  
MIT VERKÜNDIGUNG  
BÖHMEN, UM 1600



SALVATORHUMPEN  
BÖHMEN, 1614



HENKELKRUG M. MUTTERGOTTES  
BÖHMEN, FALKENAU, 1647



FICHELGEbirgshumpen MIT  
SALVATOR. FRANKEN, 1698





SNAPSFLASCHE, BLAU, MIT ADAM UND EVA. BÖHMEN, 1607



HENKELKRUG MIT  
VIER KARDINALTUGENDEN  
FRANKEN, 1643



BECHER MIT SCHWARZLOT-  
MALEREI VON JOH. KEYLL  
NÜRNBERG, 1675



SCHAPERGLAS  
MIT ABRAHAM'S OPFER  
NÜRNBERG, UM 1670



EMAILGLAS  
MIT PELIKAN  
SACHSEN, 1696



WASSERGLAS MIT EMAIL-  
GEMALTER FUSSWASCHUNG  
BÖHMEN, UM 1740



HENKELBECHER M. ST. MICHAEL  
ARBEIT VON MILDNER  
WIEN, 1791



WASSERGLAS MIT ST. CHRISTO-  
PHORUS. GESCHNITTEN. BÖH-  
MEN. RIESEN- GEBIRGE, UM 1810



WASSERGLAS  
MIT HL. ABENDMAHL  
GESCHNITTEN. WIEN, UM 1810



WASSERGLAS MIT MUTTER-  
GOTTES. TIEFSCHNITT  
KARLSBAD, UM 1830





EMAILGLAS  
BAYERN, 1766



DECKELPOKAL MIT ST. CHRISTOPHORUS  
GESCHNITTEN VON HERM. SCHWINGER  
NÜRNBERG, 1669

dem Marienleben hohe Präzision und bedeutungsvolle Klarheit des Strichs in der reinen Graphik. Einlegetechnik und Methoden des Flachreliefs bereichern die Mittel des Bildes, das mit Besonnenheit aus dem italienischen Trecento und Quattrocento Richtlinien für die Anordnung annimmt. Auch hier sind Sublimierungen einfacher Bauernkunst mitempfunden, so daß sich aus mancherlei Zusammenführung von Traditionsgütern und einer zeitgenössisch getönten Sanftheit eine religiöse Kunst von Feierlichkeit ergibt, die dem Andachtsbild der privaten Religionsübung gut ansteht.

Mit Skizzen für religiöse Bildteppiche von figurenreicher, blühend verschlungener Musterung der Kollektion Schellinger wird zur Sammelausstellung von Antependien Hermann Kaspars überleitet. Für Kaspar ist das liturgische Tuch ein Ort, an dem die Künstlerschaft ins Anonyme verschwindet. Die lapidare Anordnung des Kreuzes oder des Christusmonogramms, die Wahl eines tiefen, satten Farbtons von der würdigen ernsthaften Pracht, die das christliche Gotteshaus erheischt und die Aufgaben der Proportion sind mit handwerklicher Meisterschaft geleistet. Nichts strebt über den Zweck hinaus. Aber das ehrfürchtige Aufgehen und Eingehen im Zweck erschafft die monumentale Kraft, die einer Zierform, einem handwerklichen Erzeugnis Lebensdauer über die Zeit hinaus verleiht.

Von einer Palästinareise bringt Bernhard Gauer, ein Düsseldorfer, einen Schwarm von Aquarellen und einige Ölbilder mit, die über den heutigen Zustand des Heiligen Landes und seiner Andachtsstätten eine bunte, von Klima und Milieu gesättigte Anschauung vermitteln. Bildhauerarbeiten von Oswald Hofmann, Gg. Hinterseer und Franz Luitpold Bauer, neue Keramiken, gewebte Devotionalien von Anneliese Löhr, ein strahlendweißes Meßkleid von Cäcilie Busch und ein Trauer-

meßkleid von hoher kunstgewerblicher Qualität der sparsamen Ausstattung von B. Hummel durchwirkten die Ausstellung mit Zutaten und Ausblicken, die ihr zusammen mit dem grundlegenden Bestand den Charakter allgemeiner Weihe verliehen.

Ernst Kammerer

## KIRCHLICHE KUNST IN MÜNSTER ANLÄSSLICH DER MITGLIEDERVER- SAMMLUNG DER DEUTSCHEN GE- SELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST

### Eine Ausstellung und ein kunstpädagogischer Kursus

Die Tage christlicher Kunst, die vom 30. September bis zum 4. Oktober gemeinschaftlich von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und der Diözesangruppe Münster der Cäcilienvereine in Münster veranstaltet wurden, dienten der Sichtbarmachung der Leistungen und Werte katholischer Kulturmission auf dem Gebiete der religiösen Kunst. Es war eine glückliche Idee, die Veranstaltungen der beiden kunstpflegenden Organisationen miteinander zu verbinden, da hierdurch recht eindringlich zum Bewußtsein kam, wie sehr die großen Fragen über das Wesen und den Willen christlicher Kunstgestaltung auf dem Gebiete der Musik und der bildenden Kunst im Kerne aus gemeinsamem Grunde aufsteigen und in ihrer prinzipiellen Problematik in gleicher Richtung laufen. Die Tagung lebte nicht in der Vereinsamung einer berufenen Schar, sondern stand dienend in der unmittelbaren Öffentlichkeit des sich ihr willig nahenden Volkes. Sie umschloß eine breite Versammlung von Kundigen, Klerus und Laien in enger Gemeinschaft. So konnte sie Wirkung tun, Fülle ausstrahlen und allseitig Frucht bringen.



SCHNAPSFLASCHE MIT KREUZIGUNG  
SÜDDEUTSCH, 1728



ZWISCHENGOLDGLAS MIT HL. JOSEPH  
BÖHMEN, UM 1730

Eine bloße kennerische Wissensvermittlung hätte das nicht vermocht. Es war eben mehr als ein kunstwissenschaftlicher Betrieb. Das Moment der erzieherischen und bildenden Wirksamkeit prägte die Tagung zu besonderer Gültigkeit.

Im Rahmen dieser Zeitschrift muß sich dieser Bericht mit der Würdigung der Ausstellung kirchlicher Kunst und des kunstpädagogischen Kurses begnügen.

Die Ausstellung, die im ehrwürdigen Kreuzgang des Domes untergebracht war, umfaßte eine reichhaltige Sammlung gültiger Leistungen in Plastik, Malerei, Glasmalerei, Kirchenbaukunst (photographisch und zeichnerisch wiedergegeben) und Paramentik. Daß sie nicht ganz frei war von einigen problematischen Versuchen, soll hier nicht verschwiegen werden. Auch hätte man sich in der Zusammenstellung der einzelnen Werke eine straffere und geschlossener Linienführung gewünscht. Die anfänglich unvollkommene Kennzeichnung der Ausstellungsgegenstände war erst einige Tage nach der Eröffnung behoben worden.

Von den plastischen Werken verdient Kissenkötters (Münster) Steinplastik einer Folge von sechs Kreuzwegstationen an erster Stelle Erwähnung. Mit sparsamsten Mitteln und strenger Bändigung der Formen ist hier ein Kunstwerk von außerordentlicher Ausdruckskraft entstanden. Jede Figur, besonders der leidende Christus, ist in ihrem Moment von letzter Gültigkeit. H. Bäumer (Münster) hat eine Pietà von ergreifender Schmerzlichkeit geschaffen. Stark wirkt der Gegensatz des still wehmütigen Marienantlitzes und der qualvoll erstarrten Leidensmiene des Heilandes. Herber und starrer ist die kleine Pietà von Mazzotti (Münster). Die schlichtderbe Mater dolorosa von Prof. Guntermann (Münster) sucht kubische Wirkung mit Volkstümlichkeit zu verbinden. Grüntgens Kleinplastik „Geburt Christi“ verweilt ganz in der behaglichen Freude eines innigen Familienglücks.

Einen monumentalen Kruzifixus zeigte Dinnendahl.

Viel Eigenwilliges bieten die ausgestellten Werke der Malerei. Das Vesperbild von Peter Hecker (Köln) überrascht durch eine eigenartig verdichtete Komposition und die fahle Farbengebung, die die matte Schmerzlichkeit der Gesichtszüge wirksam unterstreicht. Zwei Bilder von Albert Schamoni (Hamm) erzählen mit Innerlichkeit die Legende von Franziskus mit den Tieren. Ludwig Bauer (Münster) malt eine expressionistische Kreuzigungsgruppe auf grauem und goldenem Hintergrund, über die der Abglanz einer durch den Erlöschungstod Christi erschlossenen Herrlichkeit schimmert. Der Entwurf zu einem Wandbild „Die eherne Schlange“ von E. Hermanns zeichnet sich aus durch rhythmisch wohlgegliederte Komposition. Schon von diesem kleinen Entwurf geht eine monumentale Wirkung aus. In satte, dunkle Farben gehalten ist das Hinterglasbild „Ruhe auf der Flucht“ von Diekmann-Kempen (Trier), das in den Linien eine klingende Sprache führt, aber noch einen Bruch in der Komposition zwischen rechts und links erkennen läßt. Auch sind fremde Einflüsse als zu unmittelbare Stilfragmente deutlich spürbar.

Die Glasmalerei, die mit einigen bedeutenden Künstlern vertreten ist, weist figürliche und ornamentale Darstellungen auf. Aus dem Martinsfenster der Pfarrkirche in Sendenhorst stammt der blau und rot getönte Christuskopf von Nachtigaller, aus dem eine starke Gesammeltheit des Ausdrucks und der Gebärde spricht. Der Fensterentwurf mit Darstellungen von der Kreuzigung von J. Matschinski besitzt etwas abgeklärt Ruhiges. Farblich und kompositorisch recht ansprechend, bleibt ihm die ausdrucksmäßige Erfüllung etwas konventionell flach. Die Heiligenfiguren St. Monika und St. Martinus von Prof. Wendling sind vorzüglich ausgewogen im Zusammenklang von Linie und Farbe. Ganz hingege-



ben an das Spiel des Lichtes sind die Fenster von H. Campendonk. Im Glasgemälde „Petrus“ erkennt man eine Verwandtschaft mit den naiven Malern der alten Votivbilder. Dunkel und verträumt und zu tiefer Andacht stimmend ist seine Farbenkomposition des Fensters der Münsterkirche in Bonn.

Eine Auswahl von Bildern moderner Kirchenbauten, bei denen die vielseitige Problematik dieses Themas wieder aufbricht, von prachtvollen Maßgewändern und kirchlichen Geräten, die zu meist dem neuen einfachen Stil des Kircheninnenraumes angeglichen sind, runden die Schau kirchlicher Kunst gehaltgültig ab. Mag hin und wieder das eine oder andere noch eine zu eigenpersönliche Note tragen, im allgemeinen muß man das Streben zu demütiger Hingabe an den Dienst Gottes und der Kirche, zu einer liturgiegebundenen kirchlichen Gemeinschaftskunst von transsubjektiver Gültigkeit anerkennen.

Der kunstpädagogische Kursus, der von namhaften Kennern in der Universität abgehalten wurde, wollte eine fruchtbare Vertiefung in die alte und moderne religiöse Kunst vermitteln und allgemein problematische Fragen christlicher Kunst zur Klärung bringen. Die Ausrichtung der Themen betraf nicht allein die Behandlung des Stoffes im Materiellen, sondern auch mit Betonung grundsätzliche Erörterungen über das besondere Wesen der christlichen Kunst, ihre inneren Beziehungen und Bindungen zum Religiösen und über die große Verantwortung des christlichen Künstlers vor Gott, der Kirche und dem Volke. Alle Vorträge, in denen dem erklärenden Wort das veranschaulichende Lichtbild zu Hilfe kam, spannten sich lebendig und klargestaltig aus. Man kann sie insgesamt als eine vorbildliche Volkshochschule der Kunst bezeichnen, die hier einige Tage lang wissenschaftlich und erzieherisch wertvolle volksbildende Kulturarbeit geleistet hat.

Die Vorträge fanden im Zusammenhang gegenseitige Ergänzung, Stützung und Vertiefung. Thematisch erfaßten sie vor allem die bodenständige Kunst Westfalens in Vergangenheit und Gegenwart. Zunächst sprach Provinzialkonservator Dr. Rawe (Münster) über „Die Sonderformen der westfälischen Kirchenbauten im Mittelalter“ und kennzeichnete sie als eigenwilligen Ausdruck der westfälischen Seele. Abgegrenzt von anderen Landschaften offenbare sich hier eine betont ausgeprägte Stammeskunst. Diese Formalbetrachtung altwestfälischer Kirchenbaukunst wurde eindringlich vertieft nach der religiösen Seite des künstlerischen Sinngehaltes durch den Vortrag von Domkapitular Prof. Dr. Emmerich (Münster) über „Symbolik des Kirchenraumes in Hinordnung auf die liturgische Haltung der jeweiligen Zeit“. Der Vortragende war ein feinsinniger und tiefer Deuter der liturgischen Symbole, wie sie in der altchristlichen Basilika, dem romanischen und gotischen Kirchenbau zum Ausdruck kommen. Ihrer Wortbedeutung nach ist die Kirche das Haus Gottes, wo der Herr Wohnung unter den Menschen aufgeschlagen hat. Daher ist sie allgemein das Symbol des großen Emmanuelgedankens. Unter dem Sammeltitle „Der gute Geist in der Bildkunst Westfalens“ standen zwei Vorträge von Privatdozent Dr. Hölker (Münster) (der erste an Stelle des verhinderten Prof. Dr. Witte-Köln). Im ersten Thema „Das religiöse und künstlerische Ideal der Frühzeit“ behandelte der Vortragende die wesentlichsten Bildwerke Westfalens aus der

Zeit des 11. bis 14. Jahrhunderts, während das zweite Thema „Alte Ideale im neuen Gewande“ eine Reihe von Meisterwerken der Folgezeit (Liesborner Meister, Schöppinger Meister, Konrad von Soest, Hermann tom Rink u. a.) in ihrem Gehalt und künstlerischen Ausdruck aufschloß. Der Kursus brachte dann einen Vortrag des Direktors des Westfälischen Landesmuseums, Prof. Dr. Geisbergs, der auch schon auf dem Begrüßungsabend über „Münster als Kunststadt“ gesprochen hatte, über den „Dom und seine Geschichte“, der durch eine anschließende Besichtigung und Führung um und durch den Dom weiter vertieft wurde. Die studierende Jugend war zu zwei Vorträgen besonders eingeladen worden. Vor ihr, die sich überaus zahlreich eingefunden hatte, sprach zunächst Museumsdirektor Dr. Hoff (Duisburg) über „Die Gestaltung des Kirchenraumes“. In den letzten Jahrzehnten und vor allem in der Gegenwart sei ein neues Symbolverlangen aufgestanden. Auch der Raum werde wieder als Symbol gesehen, und gerade die Bedeutung des architektonischen Raumes als Symbol der kirchlichen Gemeinschaft sei wieder erkannt. Die neue christliche Kunst zeige eine nahe Verwandtschaft mit dem Frühchristentum. Das Thema des anderen Vortrags (von Dr. Hölker) lautete: „Christusdarstellungen in Vergangenheit und Gegenwart.“ Der Wandel des Christusbildes im Laufe der Jahrhunderte wurde sichtbar gemacht. Da es kein historisches Christusbild gibt, konnte die religiöse und künstlerische Phantasie mit Freiheit an die Darstellung des Herrn herangehen. Architekt Ostermann (Münster) beleuchtete in seinem Vortrag „Kirchenbau und Technik“ das grundsätzliche und wesentliche Verhältnis zwischen Kunst und Technik. Er gab einen Überblick über die religiöse Baukunst seit den ägyptischen Pyramiden und entwickelte die weltanschaulichen Bedingungen des kultischen Bauens. Die modernen Kirchen, soweit sie den künstlerischen Forderungen standhalten, veranschaulichen die neue Glaubenshaltung unserer Zeit. Ihre technischen Verwirklichungsmittel von Stahl, Beton und Glas sind beseelt vom Glauben und vom Geiste der Liturgie. Zum Abschluß des Kurses sprach Direktor Prof. Dr. Lill (München) über „Kunst und Kitsch auf religiösem Gebiete“. In klugen und schonungslosen Ausführungen zeichnete er Wesen und Wirkung des Kitsches, dieses gefährlichen Feindes aller echten Kunst. Durch geschickt ausgewählte Beispiele und Gegenbeispiele wurden Wert und Unwert deutlich voneinander abgehoben, auch Grenzfälle des Kitsches wurden feinsinnig dargestellt.

Mit einer Kunstfahrt nach Soest und Freckenhorst fand die Arbeit der Kunsttagung in Münster einen würdigen und harmonischen Abschluß.

Alfons Hoffmann

## Forschungen

### RELIQUIENGRÄBER UND RELIQUIENGLÄSER

Von LUDWIG F. FUCHS

Eingeschlossen im Innern der Altäre ruht das Reliquiengrab auch Sepulcrum genannt. Es geht zurück auf den Brauch der ersten Christenheit, über den Gräbern der Märtyrer Altäre zu errichten. Diese früheste Form erkennen wir noch

im Grab des hl. Emmeram in der Emmeramskirche in Regensburg.

Daraus entwickelt sich schon sehr frühe der Brauch, Reliquien der Glaubenszeugen im Altar selbst bzw. im Stipes, dem Unterbau, beizusetzen. Ein solches Stipesgrab ist bereits aus dem Jahre 339 bezeugt. Das Sepulcrum fand seine Stätte im Innern des Stipes, an der Vorderfront oder oben direkt unter der Mensa, der Altarplatte. Eine sehr eigenartige Anlage dieser Art ist z. B. das im Jahre 1042 von Bischof Heribert geweihte Reliquiengrab der hl. Wallburgis in St. Wallburg in Eichstätt, das sich im Stipes des Altares befindet und von einer Krypta hinter dem Hochaltar aus zugänglich ist.

In Italien findet man gelegentlich eine antike Aschenurne als Reliquiengrab eingebaut. Meist sind es nur verputzte kleine Hohlräume, manchmal mit Marmor, manchmal mit Holz verkleidet. Auch ausgehöhlte Steinquader kommen vor und in Südfrankreich fand man ein antikes korinthisches Kapitäl, das diesem Zwecke diente.

Es ist kirchliche Vorschrift, daß die Reliquien erst nach der Altarweihe beigesetzt und besonders geweiht werden mußten. Das brachte mancherlei technische Schwierigkeiten mit sich und dürfte auch die Hauptursache gewesen sein, daß man das Sepulcrum gelegentlich schon im 12., ganz allgemein seit dem 15. Jahrhundert in die Mensa verlegte. Meist ist es eine Vertiefung in der Platte, die durch einen Deckel verschlossen wird, der sich in einen Falz einpaßt. Ein solches Mensa-Sepulcrum aus dem 12. Jahrhundert findet man z. B. im Altar der Stephanskapelle im Kreuzgang des Regensburger Domes. Im Bayerischen Nationalmuseum steht eine römische Grabplatte, die später als Mensa diente und in deren Mitte das Sepulcrum mit dem Falz zur Aufnahme des Verschlusses eingehauen ist. Sie diente wiederum später, und zwar bis 1815 als Opferstock in der im Jahre 1759 errichteten Kapelle des Mirtlbauern auf dem Schönbühl bei Salzburg. (Frdl. Mitteilg. des Direktors des Nat.-Mus.) So ist das Reliquiengrab innerhalb eines Jahrtausends aus dem Boden in den Stipes und schließlich in die Mensa gewandert.

In das Sepulcrum sollten stets Reliquien von Märtyrern beigesetzt werden. Aber schon sehr frühe fügte man solche von anderen Heiligen bei. Oft war die Zahl außerordentlich groß. So wurden im Altar der Klosterkirche zu Himmerode im Jahre 1170 nicht weniger als 125 Reliquien beigesetzt. Der Verschuß muß immer das Siegel des Weihbischofs tragen. Dem Leser, der sich über diese interessanten Dinge näher unterrichten will, empfehlen wir das ausgezeichnete Buch „Der christliche Altar“ von Joseph Braun S. J., dem wir manches entnommen haben.

Es ist klar, daß die Sitte einen großen Bedarf an Reliquien mit sich brachte. Schon in den Briefen Gregors d. Gr. (um 600) lesen wir, daß er verschiedentlich darum angegangen, aber auch selbst darum gebeten wurde. Nicht weniger als sechs Glasampullen mit Märtyrerblut, die er der Longobardenkönigin Theodolinde, einer bayerischen Herzogtochter, sandte, sind noch im Domschatz von Monza erhalten.

Ursprünglich wurden die Reliquien nur in einer Hülle von Leinwand oder Seide in das Sepulcrum gelegt. Aber schon bald kam man auf die Verwendung von Holz- oder Bleikästchen, aber auch auf kostbare Gehäuse aus Marmor und Edelmetall. In einem silbernen Schrein hat der hl. Ambrosius (gest. 397) die Reliquien der Apostel Paulus und



KOPTISCHES RELIQUIENGLASCHEN  
UM 1000. DUNKELSMARAGD

Petrus bei der Weihe der Apostelkirche in Mailand beigesetzt. Er wurde 1578 unter dem Altar der Kirche gefunden. Ein wundervoller Reliquienbehälter wurde 1860 bei Erdarbeiten neben der Kathedrale von Pola entdeckt an einer Stelle, wo ehemals die Apsis einer frühchristlichen Basilika stand. Ein Marmorkasten war das Gehäuse für ein zierliches Marmorreliquiar, das wiederum ein Silberkästchen mit 16 Zellen enthielt, ein goldenes Kreuzchen, ein silbernes Väschen und andere silberne Behälter. In einer der Zellen war ein würfelförmiges Goldkästchen mit zwei Knöchelchen und einem Stückchen Seide mit Blutspuren sowie einige weitere silbergefaßte Reliquien. Die Beisetzung dürfte im 5. oder 6. Jahrhundert erfolgt sein. Im Dome zu Grado fand man einen Marmorschrein mit einem silbernen Behälter, der 11 Goldplättchen mit den Namen der Heiligen enthielt, deren Reliquien beigegeben waren, einem viereckigen Goldkästchen und einer goldenen Büchse mit einem Fläschchen darin.

In späterer Zeit wurden die Behälter immer kleiner und einfacher. Im Limburger Dome finden wir noch eine aus Blei gegossene, niedlicheromanische Kirche mit Apsis. Aber sonst sind es meist kleine Gefäße aus Holz, Ton, Blei oder Glas. Von letzteren soll einiges gesagt werden.

Der Brauch, Glasgefäße als Reliquienbehälter zu verwenden, scheint in Spaniaufgekommen zu sein, wo man von den Mauern die entzückenden Gläser bekommen konnte, die um die Jahrtausendwende in Ägypten hergestellt wurden. Im archäologischen Museum in Vich (Prov. Barcelona) sind drei solcher Gläser erhalten. Eins davon, ein kugeliges Näpfchen von dunkel-



RELIQUIENGLAS. SMARAGDGRÜN. 15. JAHRH. ITALIEN  
MAXIMILIANSMUSEUM  
AUGSBURG





BECHER MIT WACHSSIEGEL. AUS WEMDING (SCHWABEN), UM 1450

grüner Farbe, hat eine Kette von Ringaugen um die Leibung, ist also sicher ägyptisch. Es stammt aus einem Altar, den der Bischof Guilelmus aus Vich um das Jahr 1200 geweiht hat (Abb. S. 55).

Das früheste in Deutschland bekannt gewordene Stück ist ein derbes, grünes Fläschchen aus einem Altare in Wittenburg (Mecklenbg.-Schwerin). Es enthält eine Urkunde (Cedula), derzufolge es Bischof Ulrich von Ratzeburg (1257—1284) die Weihe vorgenommen hat. Von dieser primitiven Art waren die Gläser, welche damals in Deutschland geblasen wurden. Die Glashütten gehörten den Klöstern, die darin die Scheiben für ihre gemalten Glasfenster herstellten und gelegentlich auch kunstlose Hohlgläser. So eine Hütte besaß z. B. das Kloster Tegernsee in Eggen an der Stelle, die heute noch Glashütte heißt. In Tegernsee wurden die ersten Glasfenster in Deutschland gemalt, von denen sich einige im Dome zu Augsburg erhalten haben, Kunstgläser erzeugte damals lediglich der Orient und exportierte sie nach allen Ländern. Auch die Kreuzfahrer haben welche mit heimgebracht. Eine wundervolle Flasche von damaszener Arbeit aus dem 13. Jahrhundert mit Vergoldung und Schmelzmalerei, gefüllt mit Erde von den heiligen Stätten steht im Schatze des Stephansdomes in Wien. Erst im 14. Jahrhundert begann man in Italien, und zwar hauptsächlich in Venedig mit der Erzeugung von Kunstgläsern, die zuerst noch ganz unter syrischem Einfluß standen. Von da ab treffen wir europäische Kunstgläser als Reliquienbehälter. So z. B. einen noch ganz syrisch anmutenden, prachtvollen Pokal aus dem Sepulcrum von S. Martino in Cividale. Im Museo Kircheriano in Rom stehen drei Pokale aus dem 15. Jahrhundert, die aus dem im Jahre 1004 gegründeten griechischen Kloster der Basilianer stammen und von denen behauptet wird, daß sie beim Gottesdienst der ersten Christen gebraucht worden wären und aus den Katakomben stammten. Sicher waren es auch Reliquiengläser, die bei ihrer Auffindung noch Reliquien von Märtyrern enthielten, welche zu dem Irrtum Anlaß gaben. Ein bescheidenes, aber trotzdem entzückendes Gläs-

chen mit starken Längsrippen, gezahntem Fuß und von leuchtend grüner Farbe steht im Augsburger Diözesanmuseum (Abb. S. 55). Ein anderes, wohl auch italienisches, mit perlenbesetzten, rüsselartigen Rippen (eine uralte Reminiszenz), wurde mit Reliquien und Weiheurkunde aus dem Jahre 1456 in dem Altar der Kirche zu Rehna gefunden.

Bei den engen Beziehungen zu Italien konnte es nicht ausbleiben, daß man auch in Deutschland begann, kunstvollere Hohlgläser zu blasen. Es ist anzunehmen, daß die Anregung auf der alten Handelsstraße den Inn herunter über Passau ging, um sich von da im Bayerischen Wald auszubreiten: denn Holz war die Vorbedingung. Aber auch im Spessart und am Niederrhein entstanden damals Hütten. Sie arbeiteten schlecht und recht mit einer manchmal

recht trüben, grünen Glasmasse (Waldglas) und behielten noch lange die Formen bei, wie man sie aus dem Süden, und wohl auch aus dem Orient übernommen hatte. Solche Gläser fanden vom 15. Jahrhundert ab in ausgedehntem Maße Verwendung als Reliquiengläser und diesem Umstand verdanken wir die Mehrzahl der Stücke, die uns erhalten sind.

Zuerst war die frühe Form des meist gedrehten Magelbeckers vorherrschend, wovon das Reliquienglas aus Wemding (B. Nat.-Museum) (Abb. S. 56), dessen mit dem Siegel des Weihbischofs versehener Wachsdeckel noch erhalten ist. Es wurde 1911 aus einem Nebentalar der Spitalkirche zu Wemding entnommen. Es dürfte aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. Dann folgen die stachel- oder nuppenbesetzten Krautstrünke, deren schönsten einer von prachtvollem Grün in



RELIQUIENGLAS AUS EINEM ALTARE DER MÜNCHENER FRAUENKIRCHE. ENDE DES 15. JAHRH.



LOTOSKNOSPENBECHER  
AUS EINEM KÖLNER ALTARE

der Mitte des vorigen Jahrhunderts in einem Altar der Münchener Frauenkirche gefunden wurde (Abb. S. 56). Auch farblose Gläschen kommen vor; mit in der Form geblasenem Muster, meist dem uralten Lotosknospenmuster, an dem sich schon die Bewohner von Pompeji erfreuten (Abb. S. 57). Weitere Beispiele, darunter zwei Gläschen aus dem Altare der Kirche zu Herrsching, stehen im Diözesanmuseum zu Augsburg u. a. O. (Abb. S. 57—59).

## Denkmalpflege

### WIEDERHERSTELLUNG DER GOLDE- NEN MADONNA VON HILDESHEIM

Zu den kostbarsten Goldschmiedearbeiten des deutschen Mittelalters hat man stets die goldene Madonna von Hildesheim gezählt, eine fast 60 cm hohe spätromanische Schöpfung des 13. Jahrhunderts. Diese thronende gekrönte Mutter Gottes mit Kind mußte seit 1920 leider als der Kunst verloren

gelten. Noch ist der im Märzmonat des Jahres 1920 in die Hildesheimer Domschatzkammer verübte Einbruchsdiebstahl in trüber Erinnerung: achtzehn der größten Kostbarkeiten wurden damals entwendet. Zwar kam der Raub schon nach wenigen Tagen in einer Müllgrube bei Berlin-Halensee wieder zum Vorschein; aber die Einbrecher hatten einzelne der Schätze, um sie beim Abtransport leichter verstauen zu können, in brutalster Weise zerstört, darunter auch die goldene Madonna.

Während im Laufe der Jahre alle übrigen Schäden jenes Raubes wieder behoben werden konnten, blieb die weltberühmte goldene Madonna bisher in ihrem völlig zerstörten Zustande; ihr Goldmantel war in so unzählige kleine Fetzen zerschnitten und der Holzkern so zertrümmert, daß man an der Möglichkeit zu ihrer Wiederherstellung berechnete Zweifel hegen mochte. Um so größer ist deshalb die Freude, daß die goldene Madonna von Hildesheim nun jüngst doch der Kunst zurückgeschenkt werden konnte. Mit Recht hat man ihre Wiederherstellung ein „Wunder der Denkmalpflege“ genannt. Zu der prächtig durchgeführten Arbeit darf man sowohl das Hildesheimer Domkapitel als auch den Aachener Domgoldschmied Witte beglückwünschen, dessen Werkstätten ihre besondere Eignung zur Restaurierung mittelalterlicher Edelmetallarbeiten damit erneut bekundet haben.

Eine so schwierige denkmalpflegerische Aufgabe ist bisher einem Goldschmied wohl kaum gestellt worden. Lediglich die massivgoldene Krone der Mutter Gottes, mit Edelsteinen und Perlen reich besetzt, und der interessante silberne Thron waren unversehrt geblieben, da sie sich im Augenblick des Raubes zufällig nicht in der Hildesheimer Schatzkammer befanden. Alles andere war völlig zerstört. Es galt nun, in pietätvoller Erhaltung aller auch noch so kleinen alten Bruchstücke die Madonna wieder in ihrem ursprünglichen Zustand erstehen zu lassen. Da vom alten Holzkern nur noch etwa ein Drittel vorhanden war, mußte ein neuer aus Lindenholz angefertigt werden; ebenso erwies es sich als notwendig, den Holzkern des Thronsitzes ganz zu erneuern, da der alte durch Wurmfraß brüchig geworden war.



RELIQUIENGLÄSER: KRAUTSTRÜNKE UND MAGELBECHER. AUGSBURGER DIÖZESANMUSEUM





RELIQUIENGLÄSER: MAGELBECHER. AUGSBURGER DIÖZESANMUSEUM

In monatelanger Arbeit gelang es, nach glücklicherweise vorhandenen guten Photos die einzelnen alten Goldlamellen wieder in richtiger Weise zusammenzufügen. Wo Lücken durch neue Stücke gefüllt werden mußten, sind letztere auf den Rückseiten als Neuarbeiten der Goldschmiedewerkstätten Witte vom Jahre 1933 gekennzeichnet worden. Die kostbaren Filigranborten des Gewandes waren Gott sei Dank größtenteils unversehrt geblieben; zwei fehlende wurden in so täuschender Weise ersetzt, daß sie selbst dem geübten Auge des Kunstkenners nicht als Ersatz kenntlich sind.

Erfreulicherweise ist eine im Jahre 1664 vorgenommene Veränderung bei der jetzigen Wiederherstellung wieder dem Gesamtcharakter des Kunstwerkes angepaßt worden. Leider hatte man damals die bis dahin gleichfalls mit Gold überzogenen romanischen Köpfe von Mutter und Kind durch polychromierte Holzköpfe im Barockstil ersetzt. Jetzt ist jedoch das störende Barockgepräge wieder beseitigt worden, die neuen Holzköpfe sind nach Form und Polychromierung in einem — heutigem Kunstempfinden angepaßten — romanischen Stil ausgeführt worden; dabei den Einklang zwischen Metall und Farbe zu finden, erwies sich als besonders schwierig (Abb. S. 59).

Noch verdient hervorgehoben zu werden, daß die Wiederherstellung der goldenen Madonna von Hildesheim nur dadurch ermöglicht wurde, daß die Provinz Hannover die erforderlichen Mittel dankenswerterweise zur Verfügung stellte.

H. Schiffers

## Bücherschau

Das „Handbuch der Kunstwissenschaft“ der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam, geht trotz unerwarteter Schwierigkeiten, deren Behebung nicht in der Macht des Verlages lag, seiner Vollendung entgegen. Der vorletzte Band ist erschienen: „Die Malerei und Plastik des Mittelalters, II. Deutschland, Frankreich und Britannien“ von Dr. Julius Baum. Das Buch umfaßt 391 Seiten mit 421 Illustrationen und 23 Einschaltbildern, die fast durchgehends Neues und Seltenes bieten, möglichst den bezüglichen Textstellen nahe eingeordnet. Ein Namen- und ein Ortsverzeichnis halten jeder Nachprüfung stand, was nicht bei allen kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen gesagt werden kann. Baum versucht eine Gliederung der mittelalterlichen Kunst des Nordens in Gruppen, die zeitlich ungefähr der Regierungsdauer der deutschen Königsgeschlechter entsprechen. Es ergeben sich Abschnitte für die Völkerwanderungszeit, die karlingische, früh-, mittel- und spätromanische Zeit. Die irreführende Einteilung in Anfangs-, Hoch- und Ablaufstufen wird mit Recht vermieden. Der Verfasser sieht seine Aufgabe nicht in der Darlegung subjektiver Wertungen, sondern in der Herausarbeitung der bezeichnenden Stilmerkmale der einzelnen Gruppen, wobei gerade dem Eigenen nordischen und deutschen Wesens, entgegen der noch vielfach herrschenden Unterschätzung, in seiner schöpferischen Bedeutung die gebührende Beachtung und Hervorhebung zuteil wird, doch ohne die einseitige Überbetonung, die der Wissenschaftlichkeit Abbruch täte. Die staunenswerte Vollständigkeit in Nennung der



RELIQUIENGLAS MIT WACHSDECKEL, AUF DEM  
SIEGEL DES WEIHBISCHOF VON PASSAU, 1458

UNTEN: GOLDENE MADONNA VON HILDESHEIM  
ZWEITE HALFT DES 13. JAHRHUNDERTS  
KÖPFE ERNEUT





Denkmäler und des Schrifttums läßt die Behandlung des Stoffes nicht in einem Übermaß von Einzelheiten untergehen, sondern der Verfasser beherrscht, ordnet und hebt das hervor, was über das technische Vermögen und die künstlerische Leistung hinaus das Wichtigere ist, den Ausdruck der Gesinnung im Denkmal der Zeit. Die Ausführungen über die zeitgeschichtlichen und kulturellen Bedingungen, über Ikonographie und Symbolik, das Eingehen auf die in Kunstgeschichte sehr vernachlässigte inhaltliche Bedeutung, die Mitteilungsabsicht, das Kulturgeschichtliche an den Werken des Mittelalters sind das Wertvolle an der Arbeit Baums. Zu Dank wird sich der Leser verpflichtet fühlen für die klare deutsche Sprache, die sich vorteilhaft unterscheidet von den ästhetisierenden Wortlabirinth jener Kunstschriftsteller, die ihre Unklarheit zu Markte tragen.

Richard Wiebel

Kunstdenkmäler von Bayern. Mittelfranken, Bd. V: Stadt und Bezirksamt Weißenburg i. B. Bearbeitet von Felix Mader und Karl Gröber. München, Kommiss.-Verlag Oldenbourg 1932. VI und 5385, 49 Taf., 376 Textabb., Preis RM. 32.—.

Der gewaltigste aller bisher erschienenen Bezirksamtsbände des bayerischen Inventarisationswerkes ist damit erschienen, nur die Stadtbände Würzburg, Passau, Landshut, Eichstätt und Regensburg übertreffen den vorliegenden an Umfang. Schon aus dieser Größe können wir auf den Reichtum der kunstgeschichtlichen Ausbeute in diesem an sich nicht allzu großen Gebiete schließen. Das Bezirksamt ist heute religiös gespalten und darum tritt seit dem Ausgang des Mittelalters die kirchliche Kunst hinter der profanen zurück, zumal von den beiden Stiftsklöstern, der Benediktinerabtei Wülzburg und der Benediktinerpropstei Solenhofen nur mehr ganz verschwindende Reste der alten Herrlichkeit erhalten geblieben sind und die Mendikantenklöster in Weißenburg, Ellingen und Pappenheim auf dem Gebiete der Kunst nie eine hervorragende Rolle gespielt haben. Aber trotzdem ist die Ausbeute an romanischer und gotischer Kunst nicht gering, wenn sie auch — von der reich vertretenen Plastik des Spätmittelalters abgesehen — nicht gerade hervorragend genannt werden kann. Gröber hat mit großem Geschick aus der Galluskirche in Pappenheim den karolingischen Kern des 9. Jahrhunderts herausgearbeitet und ebenso die Basilika des 11. Jahrhunderts von Solenhofen mit großer Sachkenntnis entsprechend eingereiht und damit den beiden wichtigsten älteren kirchlichen Denkmälern den ihnen gehörigen Platz angewiesen; Mader hat nicht minder gewissenhaft den bedeutendsten spätgotischen Bau, die Andreaskirche in Weißenburg, gewürdigt. Ellingen ist und bleibt wohl der künstlerische Mittelpunkt der nachmittelalterlichen Zeit. Die Inventarisierung ist in ihren Feststellungen über die Monographie Arthur Schlegels (Marburg 1927) hinausgekommen, und nicht bloß das Schloß — eines der bedeutendsten des 18. Jahrhunderts in Bayern — hat nunmehr seinen gebührenden Platz in der heimatischen Kunstgeschichte gefunden, auch sein Meister Franz Josef Roth hat seinen Anteil an der Kirchenkunst des Bezirkes gewürdigt erhalten und verschiedene Hilfskräfte, wie der

geschickte Plastiker Leonh. Meyer, sind entsprechend zur Geltung gekommen. Von Interesse ist auch die Feststellung, daß die Festung auf der Wülzburg am Anfange der heimatischen Renaissancefestungen steht (1588), und nicht minder die Tätigkeit des bekannten Leo von Klenze am neuen Schlosse in Pappenheim. So erweckt dieser Band viel mehr allgemeines Interesse als der größere Teil aller bisher erschienenen Bezirksamtsinventare. Es ist wirklich sehr zu begrüßen, daß er, trotz der damit verbundenen höheren Kosten, so gründlich bearbeitet und so reich illustriert worden ist, ohne sich zu sehr in das Detail zu verlieren. Hier ist die heute vielfach umstrittene Mitte zwischen Inventarisationsarbeit und Monographie gegeben. Wenn dann und wann kleine Fehler unterlaufen sind, z. B. der Bischof auf S. 110 ist nicht S. Wolfgang, sondern S. Otto, die auf Tafel VII wiedergegebenen Apostel gehören keiner Abendmahl-, sondern einer Gerichtsszene an (vergleiche Kalchreuth), und die Deutung der Relieffigur auf S. 436 als die Person des hl. Sola erscheint trotz aller Tradition sehr fraglich, nachdem hier ein ausgesprochen weiblicher Kopf uns entgegenschaut, so machen diese wegen ihrer ganz geringen Zahl und wegen ihrer geringen Bedeutung dem großen Werte der ganzen Arbeit keinen Eintrag. Besonders die Eichstätt Diözesangeschichte ist durch sie um ein gutes Stück vorwärts gekommen.

M. Hartig

## DIE EDITIO LACENSIS

des Missale Romanum, das sogenannte Laacher Missale also, lenkt die Aufmerksamkeit des Kleins, überhaupt all derer, die dem Priester ein innerlich kostbares Geschenk machen wollen, von neuem auf sich: zwei Jahre nach seiner Ausgabe konnte vom Verlag der Preis nun bei den meisten Einbänden auf die Hälfte festgesetzt werden, so daß dieses bisher den üblichen Meßbüchern gegenüber teure Werk gleichen, ja sogar teilweise niedrigeren Preis hat. Das konnte geschehen, nachdem die hohen Anfangskosten für das typographische Material, die künstlerische Gestaltung usw. überwunden sind. Unter solchem Umstand muß man von neuem auf die Hauptzüge des Laacher Missale hinweisen, die seinen besonderen Rang in der neuen liturgischen Bewegung bestimmen: „Nachdem ich das Kunstwerk wieder und wieder bewundert, mit der Type der Anordnung mich vertraut gemacht hatte, ist das Missale heute morgen zum ersten Male gebraucht worden; es war mir, als ob meine Andacht im heiligen Mysterium bei diesem Meßbuch gewinnen würde, viel gewinnen würde . . . .“ (Kardinal Schulte-Köln an den Abt von Maria Laach). Das Missale ist kein Prachtwerk, sondern wird durch die vollkommene Erfassung der Rhythmen des Kirchenjahres, der Feste und Zeiten zum guten täglichen Missale. Die Typen wurden eigens für dieses Werk geschnitten; in ihrer sakralen Ruhe und Monumentalität führen sie zusammen mit der weisen Raumverteilung und dem gelblichen festen Papier zur Andacht hin. Der Wortsatz fördert die gute Aussprache des Lateinischen, die Textverteilung ist so lang eronnen und erprobt, daß nun die Meßtexte im größtmöglichen Zusammenhang stehen.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.

Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.







HANS ANDRE

phot. J. Scharb - Wien

HL. ANTONIUS · TERRAKOTTA

# DAS KÜNSTLERISCHE PROGRAMM DES DEUTSCHEN KATHOLIKENTAGES IN WIEN

## NEUE UND ALTE KATHOLISCHE KUNST IN ÖSTERREICH

Von ANSELM WEISSENHOFER

Entsprechend der zunehmenden Verlebendigung des religiösen Bewußtseins haben schon die Veranstalter der letzten deutschen Katholikentage es sich angelegen sein lassen, die an sich rein religiöse Idee durch ein reiches kulturelles Programm auszuweiten und werbekräftig zu machen. Es versteht sich von selbst, daß Wien als Stätte uralter abendländischer Kultur gerade diesen Bestrebungen höchstes Verständnis entgegenbringen mußte. Es sollte möglichst nachdrücklich der Beweis erbracht werden, daß das katholische Wien nicht sich damit begnügen will, geruhsam seinen stolzen Traditionen in romantisch-elegischer Stimmung nachzusinnen, sondern willensbereit und fähig ist, diese Traditionen in eine ebensolche Mission für die nächste und fernste Zukunft umzusetzen, das reiche Erbe nicht als bloßes Geschenk, sondern als heischende Verpflichtung hinzunehmen.

S. Eminenz Kardinal-Erzbischof Dr. Theodor Innitzer hat denn auch schon bei Zusammensetzung des Zentralkomitees darauf Rücksicht genommen, daß die Oberleitung über die einzelnen Sektionen Persönlichkeiten übertragen wurde, die beste Gewähr bieten konnten, daß sie den ihnen gestellten Aufgaben voll und ganz entsprechen würden. So umrahmte denn auch tatsächlich ein fruchtschwerer Kranz kultureller Veranstaltungen die religiösen Feiern.

Die szenische Kunst (Cenodoxus als Neubearbeitung eines Jesuitenstückes im Burgtheater, Im Zeichen des Kreuzes im Volkstheater), die Musik (Domkonzerte) wurden in den Dienst der Festtagsstimmung einbezogen. Nur der weitere Versuch, auch religiöse Tanzaufführungen zu bieten und einen Film gleichen Geistes zu schaffen, mußte allerdings einstweilen zurückgestellt werden.

Eine ganz großzügige und neuartige Idee aber war es, die religiösen Massenaufzüge nach künstlerischen Gesichtspunkten zu gestalten, und zwar mit solcher Feinfühligkeit, daß dieser durchgehende künstlerische Formwille den religiösen Charakter nicht etwa beeinträchtigte, sondern erst recht zum Bewußtsein brachte. Nur eine Persönlichkeit vom Range Clemens Holzmeisters konnte solches Wagnis ohne Gefahr einer Entgleisung auf sich nehmen — ein bloß talentierter Künstler hätte versagen müssen —. Die nach seinen Weisungen angefertigten Entwürfe, die begreiflicherweise verschiedenen Wandlungen unterlagen und aus Ersparungsrücksichten in mancher Hinsicht nur vereinfacht in Wirklichkeit umgesetzt werden konnten, stammen von Architekt Kossak (vgl. S. 83).

Wer die wundervolle Schau der Begrüßungsfeier vor der Karlskirche, der Riesenansammlungen im Stadion, den imponierenden Sakramentsumzug auf der Ringstraße mitmachen durfte oder gar dem unvergleichlichen Festgottesdienst in Schönbrunn beiwohnen konnte, dem wird es fürs Leben unvergeßlich bleiben, wie hier die monumentale Gestaltung die Urgewalt der Ideen zum kongenialen Ausdruck brachte. Und es war als ob der Himmel selbst dies kühne Unternehmen segnen wollte, indem er über alle diese Festlichkeit sein reinstes Sonnengold verstreute, wie es nur milde klare Herbsttage in unseren Landen geben können.

Ungemein groß war auch die in einzelnen Fällen heroisch anmutende Bereitwilligkeit, mit der die österreichische Künstlerschaft und einige erstrangige Firmen sich den Ausstellungen zur Verfügung stellten, die aus diesem Anlasse geplant waren. Die Oberleitung war wieder Professor Clemens Holzmeister anvertraut, der, unterstützt von einem Stabe gleichgesinnter Mitarbeiter, von einer unabhängigen Jury und in steter Fühlungnahme mit allen maßgebenden Stellen vorerst in langen Beratungen die Verteilung der einzelnen Objektgruppen an die verschiedenen Ausstellungsobjekte vorzunehmen hatte. Denn es wäre sowohl raumtechnisch wie besuchstechnisch eine Unmöglichkeit gewesen, die Überfülle auch nur des schon gesiebtten Angebotes in einer zusammenhängenden Übersicht zu bieten, zumal auch einzelne Museumsleitungen ihre Anteilnahme an den Festtagen durch Sonderschaustellung ihres einschlägigen Materials bekunden wollten.

Das Ergebnis aller dieser Bemühungen war nun folgendes: In den Räumen der Neuen Hofburg waren erlesenste Objekte der frühen christlichen Kunst zu sehen, vorab der





Phot. J. Scherb, Wien

VORHALLE DER AUSSTELLUNG IN DER WIENER SEZESSION  
 Figuren von Heu, Fraß, Andre, Drobil, Ullmann, Bodingbauer, nach Entwurf Holzmeisters

weltberühmte Tassilokelch von Kremsmünster; im Hagenbund sah man eine seltene Auswahl mittelalterlicher Plastik, größtenteils aus Privatbesitz. Die Albertina (Dr. Otto Benesch) wählte aus ihren reichen Beständen Darstellungen für das Thema: Maria in der deutschen Kunst. Das Künstlerhaus, dessen Mitglieder in noblem Verzicht auf ihre nächstliegenden Interessen sich dem Gesamtplan der Ausstellungen unterordneten, bot eine von Dr. Bruno Grimschitz zusammengestellte Übersicht (ungeteilte Bewunderung fand der Mittelraum mit den prachtvollen Bildern des Kremser-Schmidt, Leihgaben des Stiftes St. Paul in Kärnten) über die österreichische Malerei von 1683 bis 1880. Damit war der natürliche Übergang und die überzeugende Voraussetzung für die Entwicklung bis zur Gegenwartskunst geschaffen, deren Leistungen auf die Räume der Sezession und des Kunstgewerbemuseums verteilt werden mußten; alles in allem war also eine fast lückenlose Übersicht über die Entwicklung der katholischen Kunst in Österreich gegeben. Nimmt man dazu noch die Bestände des vor kurzem eröffneten Diözesanmuseums und die Auswahl von Albertinablättern unter dem Titel „Der Menschensohn“ in der Kunstgemeinschaft, die einschlägigen Darbietungen des Volkskundemuseums und der Nationalbibliothek, so wird man begreifen, daß es auch den eifrigsten Besuchern kaum möglich war, ihren Rundgang völlig während der Festtage zu absolvieren. Tatsächlich hat sich die Besucherzahl in den folgenden Wochen kaum merklich verringert, auch die Presse, außerstande, die rasche Reihenfolge der Eröffnungen entsprechend zu würdigen, hatte vieles nachzuholen. Die Einheitlichkeit aller Veranstaltungen war gekennzeichnet durch das gemeinsame Plakat von J. Binder und praktisch geboten in einem Generalkatalog, den die Leitung der Kirchenkunst zusammengestellt hatte. Seither ist noch ein Nachtragskatalog mit 17 Bildtafeln für den wiedereröffneten Hagenbund als Sonderheft genannter Zeitschrift erschienen. Eine ganz



Phot. J. Scherb, Wien

MITTELRAUM DER AUSSTELLUNG IN DER WIENER SEZESSION  
Kruzifix von Jakob Adelhart, Maria und Johannes von Karl Bodingbauer

große Freude und Ermutigung für alle Beteiligten war die besondere Anteilnahme, die S. Eminenz schon allein dadurch bekundete, daß er trotz ärgster Überbürdung es sich nicht versagen wollte, alle offiziellen Ausstellungen persönlich zu eröffnen und in seinen Ansprachen immer wieder die Gelegenheit wahrnahm, auf die Notwendigkeit enger Fühlungnahme zwischen Künstlerschaft, Klerus und katholischer Volksgemeinde hinzuweisen.

Es lag in der Absicht der Verantwortlichen, den Besucher, der sich an die chronologische Einteilung halten wollte, schließlich im Künstlerhaus vor jenen toten Punkt zu stellen, von dem aus eine Weiterentwicklung der religiösen Kunst nach geläufigen Grundsätzen nicht mehr möglich war. Es waren jene Bilder aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die, obwohl von sonst anerkannten Künstlern wie Danhauser, Waldmüller, Rahl geschaffen, dennoch bestenfalls religiöse Themen, nicht mehr religiöse Kunst beinhalten. In einer weltanschaulich religiös indifferenten, ja antireligiösen Zeit muß auch die stärkste Begabung versagen, sobald sie vor das Unmögliche gestellt wird, religiös und zugleich Dolmetsch des gerade herrschenden Zeitwillens zu sein. Der Beschauer sollte sich vor diesen Bildern dessen bewußt werden, daß echt religiöse Kunst nur aus erneutem religiösen Leben quellen kann und darum auch selbst auf neuen Grundlagen aufgebaut werden muß. Die Existenzberechtigung für die neue religiöse Kunst hätte nicht eindeutiger erwiesen werden können, und der Weg vom Künstlerhaus zur Sezession und ins österreichische Museum wäre eine Selbstverständlichkeit gewesen. Leider wurde diese Absicht vielfach mißdeutet oder zwar der fortschreitende Verfall der religiösen Kunst seit der Barockzeit angemerkt, ohne aber die Frage zu beantworten, ob denn nicht doch dem natürlichen Fallgesetz durch grundsätzliche Erneuerung des katholischen Bewußtseins Einhalt geboten werden könnte.

Diese Möglichkeit als Tatsache zu bezeugen war Aufgabe der Ausstellungen zeitgenös-



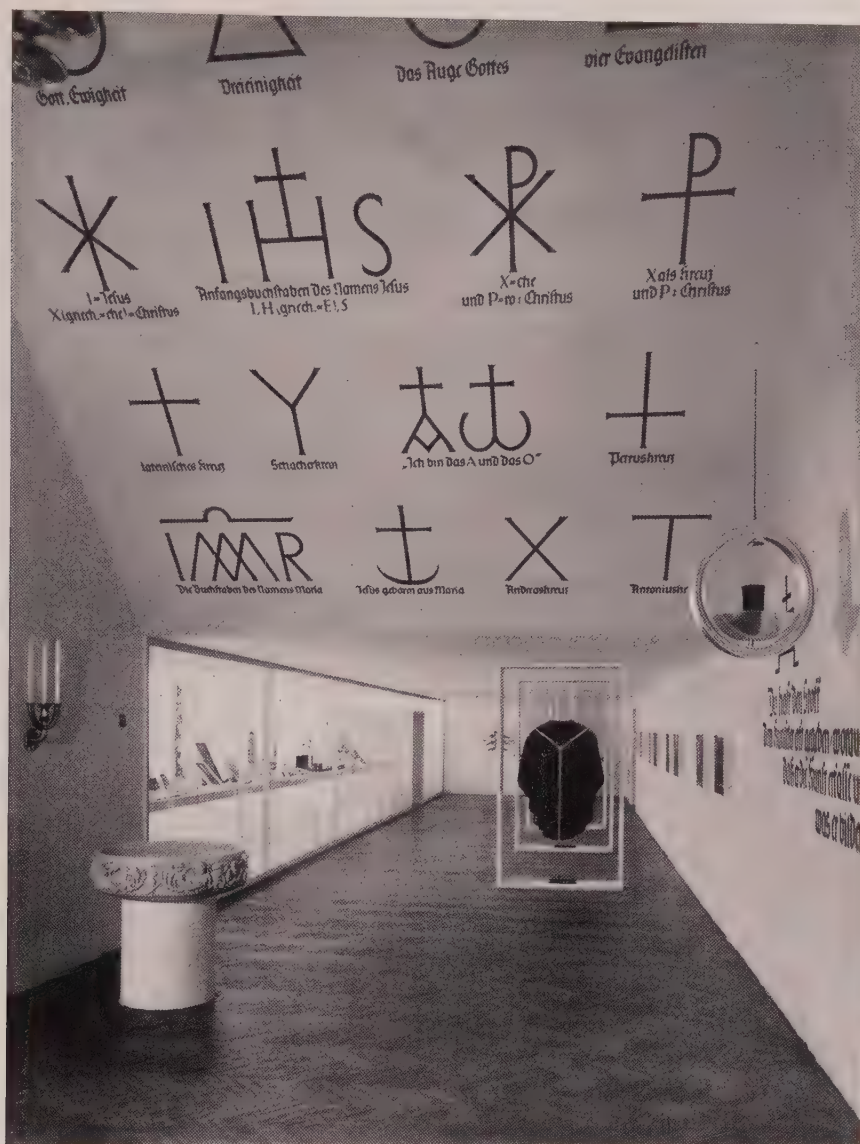


Phot. J. Scherb, Wien

LINKER SEITENRAUM DER AUSSTELLUNG IN DER WIENER SEZESSION  
Grüne Madonna von Karl Sterrer

sischer religiöser Kunst. Die Ausstellung in der Sezession, Architektur, Großplastik und Malerei umfassend, war in das Thema „Credo“ gestellt. Nicht eine lückenlose Darstellung aller Glaubensartikel war damit gemeint, sondern jene seelische Bereitschaft der Künstler, die Holzmeister anlässlich der Eröffnungsfeier in den Worten zum Ausdruck brachte: „Wir bauen und meißeln und malen, was wir glauben.“

Dieses Bekenntnis nahm schon die Straße wahr. Über dem Eingangstore grüßte der Kruzifixus von Griener, über dem Gebäude wehten die Fahnen des Katholikentages. In weiser Beachtung böser Erfahrungen, wohl auch entsprechend der finanziellen Bedrängnis wurde davon abgesehen, Pseudokulträume zu schaffen, die ja doch immer von feiner organisierten Menschen als heillose Zwitterungen empfunden werden mußten. Dafür wurde Vorhalle und Mittelraum als eine Art heilige Straße ausgestaltet. Je vier mächtige Gestalten aus dem Alten und Neuen Testament flankierten den Vorraum, der mit einem feierlich wirkenden Gehänge aus rotem Kirchenstoff überspannt war (Abb. S. 62). Die überlebensgroßen Figuren, die für einen Kultraum bestimmt sind, waren von verschiedenen Bildhauern (Heu, Fraß, Andre, Drobil, Ullmann, Bodingbauer) ausgeführt, aber nach einheitlichem Entwurf Holzmeisters, so daß sie trotz aller Eigenheit doch eine geschlossene Phalanx bilden mußten. An den Seitenwänden des Mittelraumes, der an der Stirnseite durch einen mächtigen Kruzifixus Adelharts und Maria und Johannes von Bodingbauer beherrscht wurde, waren in bester dekorativer Wirkung Themen aus der Heilsgeschichte von Dimmel, Schmid und Andersen dargestellt (Abb. S. 63). Die Schöpfung Adelharts bezeugt so recht den Wandel in Gesinnung und Formgebung innerhalb der letzten acht Jahre. War doch 1925 in den gleichen Räumen sein erst viel geschmähter, dann viel gerühmter „Salzburger“ Kruzifixus zur Schau gestellt, der freilich durch die architektonische Lösung, die Behrens im Benediktiner-



SEITENRAUM DER AUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM  
Schrift von Otto Hurm

kolleg für seine Umgebung gefunden hat, erst zur richtigen Wirkung gebracht wurde. Immerhin bleibt er ein gewichtiger Zeuge jener Gärungsperiode, die wir Expressionismus nennen. Angesichts der starken Beruhigung, die von der neuesten Formulierung gleichen Themas ausgeht, empfinden wir so recht, was bei dem gegenwärtigen Tempo ein Abstand von acht Jahren für einen zeitverstehenden Meister bedeutet. Heutzutage darf ja ein Künstler, ohne sich ästhetischer Häresie schuldig zu machen, es wieder offen aussprechen, daß er gewillt sei, seinen Eigenwillen zurückzuhalten, um Anschluß an das Verständnis einer größeren Gemeinde zu finden. Was noch vor einem Dezennium als Durchbruchsnöwendigkeit zum mindesten verständlich, wenn nicht gar notwendig war, ist heute ein überflüssiges Geschrei und Gepumper vor schon gesprengten Türen. Der Pendel hat wild genug nach den beiden Extremen von Form und Inhalt ausgeschlagen, nun schwingt er bedächtig in die Mitte zurück. Des Richtungsstretes sind wir überdrüssig; was wir zur Stunde wollen, ist Ernst der Gesinnung und Qualität der Ausführung. Dies etwa sind die Anregungen, die uns ein Vergleich der beiden Schöpfungen





Phot. J. Scherb, Wien

HANS ANDRE: GOBELINENTWURF AUS DEN BENEDIKTINISCHEN WANDTEPPICHEN

Adelharts nahelegt als Großbeispiel, das auf beide Ausstellungen im ganzen ausgeweitet werden darf.

Ein breiter Durchblick aus dem Mittelraum ergibt die Illusion von zwei geschlossenen Seitenabteilen, an deren Rückseite je ein großes Bild angebracht ist, links die sogenannte „Grüne Madonna“ von Karl Sterrer, rechts eine „Auferstehung“ von Velim. Sterrers Madonna will Kultbild im strengen Wortsinn sein, daher die streng frontale Stellung, wie sie der dogmatischen Auffassung des frühen Mittelalters eigen ist, die innere Beziehungslosigkeit zwischen Mutter und Kind, die Gottesmutter als begnadetes Werkzeug der Vorsehung, die nicht so sehr ihr Kind als das göttliche Geschenk der erlösungsbedürftigen Menschheit zu zeigen ausersehen ist. Lilie und Palme als Symbole ihres Wesens und ihrer höchsten Lebensaufgabe ergänzen den dogmatischen Gedanken nach der persönlichen Richtung hin. Die Einfachheit der Kontur wie die hochdisziplinierte Farbenwahl binden den großen Gehalt in die ihm allein entsprechende Form. Ein Vergleich mit der „Ruhe auf der Flucht“ von Faistauer (sein letztes unvollendetes Tafelbild), eine sprühende Kaskade leuchtender Farben, wird neben solcher Monumentalität zum liebebreitenden religiösen Genrebild. Hier wäre auch Langers farbensattes Bild „Die hl. Elisabeth“ einzureihen. Velims Auferstehung, formal eine selbständige Umarbeitung von künstlerischen Grundsätzen, wie sie Hodler und Egger-Lienz eigen waren, ist nicht nur vom Thema her in temperamentvollster Bewegtheit. Ein expressioni-





Phot. J. Scherb, Wien

HANS FISCHER-WIEN: MARIENTUCH

stischer Bodensatz trübt für unser heutiges Empfinden ein wenig den Eindruck der Echtheit und Größe, der ansonst nicht zu verkennen ist. Die stumpfen, verhaltenen Farben sind hier mit viel Glück dazu verwendet, das Visionäre des Vorganges glaubhaft zu machen. Herbert Böckls „Hl. Stephanus“ bleibt auch für kritische Betrachter eine freudige Überraschung (Abb. S. 69). Auch jene, die bisher das religiöse Schaffen des sonst geschätzten Kärntner Meisters nur mit schweren Bedenken verfolgen konnten, werden angesichts dieser Leistung zu einer gründlichen Revision ihres Urteils genötigt sein. Schon die Auffassung des Themas ist originell. Nicht der übliche historische Vorgang, die Figuren gedrängt unten, die himmlische Glorie oben, die diesen Vorwurf dem Barockkünstler so willkommen machte. Der Heilige, als Märtyrer gekennzeichnet durch Steine in den Falten seiner Dalmatika und vor seinen Füßen, bricht auf dem Plateau des Nordturmes von St. Stephan in die Knie, hinter ihm das Wahrzeichen Wiens, der Südturm, vor ihm der Kopf des Moses von Claus Sluter (die Begründung des Martyriums andeutend), dessen Werk am besten der Zeit entspricht, in der der Stephansturm (1433) voll-



endet wurde. Die anerkannte malerische Begabung des Meisters, die in diesem Bilde höchste Triumphe feiert, kann bedauerlicherweise eine einfarbige Abbildung nicht wiedergeben. Leider geht damit auch die tiefe Beseelung des an sich unschönen Gesichtes größtenteils verloren. Das Bild ist als Flügel eines großen Altaraufbaues gedacht; der Karton ist bereits Eigentum der Landesgalerie in Klagenfurt.

Ein ganz feines, besinnliches Werk, das Marientuch des Delug-Schülers Hans Fischer (Abb. S. 67). Es ist als Vorarbeit für ein großes Fastentuch gedacht. Fischer versteht es wie wenige, ohne schlimme Zugeständnisse den Anschluß ans österreichische Volksempfinden zu treffen, äußerer Beweis dafür ist, daß ihm ohne jede publizistische Propaganda der Reihe nach die wichtigsten Kirchenmalereien zugefallen sind, die in letzter Zeit zu vergeben waren, z. B. die Arbeiten in der Priesterseminarkirche in Klagenfurt.

Gering wie die Zahl der Bilder war auch jene der Plastiken, deren jede aber dafür zur vollen Geltung kommen konnte. Abgesehen von den schon erwähnten Portalfiguren sind es vor allem zwei Werke von Hans Andre, die schon deshalb besondere Beachtung verdienen, weil damit ein hoch begabter junger Künstler sich vorstellt, dessen bisherige Entwicklung zu den schönsten Hoffnungen berechtigt: Eine Madonna mit Kind, aus einer Kirche in Wiener Neustadt hergeholt, hat dort bereits die Probe kultureller Eignung glänzend bestanden (Abb. S. 71). Die etwas grell wirkende Polychromierung wird aus der Umgebung verständlich, die in der Ausstellung nicht mit beige stellt werden konnte. In der polychromierten Großfigur „Der anklopfende Heiland“ setzt er eine Lieblingsidee der Nazarener und Präraffaeliten (vgl. Holman Hunts berühmtes Bild: Christus an der Pforte der sündigen Seele) in die vereinfachte Formensprache der Plastik um (Abb. S. 69). Der Zusammenklang von Inhalt und Form ist hier in ungezwungenster Weise getroffen, so daß die Figur sich selbst erklärt. Andre ist aber ebenso meisterlich im Wandbild und dank seiner kunstgewerblichen Vorschulung intensiv empfänglich für die Eigenforderungen des Materials. Diese Fähigkeit beweisen zusehends die Entwürfe für Gobelines mit Themen aus dem benediktinischen Leben (Abb. S. 66). Sie werden für den Besteller, die Wiener Gobelinmanufaktur, im Ausarbeiten als wahre Wohltat empfunden werden. Der Haller Bildhauer Peter Sellemund bedarf in österreichischen Kreisen wenigstens keiner Einführung mehr. Seine mächtigen Kruzifixe und innigen Madonnen sind bereits wertvollster Bestand vieler Kircheninventare. Das ausgestellte Stück, jenes Kreuz, das der Tirolergruppe bei der Ringstraßenprozession vorangetragen wurde, weist in allem die Art des Meisters, sein unbeirrbar sicheres Können, sein tiefes Verstehen der Volksseele, die sich vor solchem Anblick nachweisbar erwärmen kann (Abb. S. 84). Das Antlitz des Dulders erschüttert, aber nur, um den Reuigen dann wieder aufzurichten. Es ist Ausdruck eines Leides, das zutiefst Mitleid ist. In dieser Hinsicht fehlt dem sonst sehr starken Werk des jungen Hanak-Schülers Troyer, das allerdings nur im Gipsmodell zu sehen war, die letzte Weihe, das Verklärende des Leidens. Joseph Dobner stellte sich vor mit zwei überlebensgroßen Figuren: Maria und Joseph, die in den bestbewährten (vgl. die Arbeiten für die Priesterseminarkirche Holey in Klagenfurt) Wienerberger Ateliers in Keramik umgesetzt wurden. Bedenken, die grundsätzlich sich gegen keramische Arbeiten solchen Ausmaßes erheben, werden hier vor allem durch die Einheit der Farbe zerstört. Die Figuren sind für eine Kirche in Eger bestimmt. Für eine monumentale Erzbildtafel Dobners mit Darstellungen aus dem Leben Jesu fand sich kein anderes Bild, das dieser Wucht hätte standhalten können als eine Auferstehung von Egger-Lienz aus der Zeit, da das Sinnieren des Meisters bereits in gefährlichen Gegensatz zum Gestalten geriet. Hans Maurachers farbig gefaßte Riesenfigur des hl. Stephanus war willkommener Gegenpart zu Böckls Bild und in der glücklichen Verbindung von Formengröße und temperamentvoller Belebung auch jenem geistesverwandt. Josef Furtner, der bekannte Innviertler Holzschnitzer, war in seiner barockisierenden volksnahen Art vertreten durch eine Madonnengruppe, die leider nicht mehr farbig gefaßt werden konnte und so sich letzter Wirkung entzog.

Im Raum der Graphiken waren neben wundervollen Skizzen von Faistauer auch Arbeiten von Zülow, Stefferl usw. zu sehen. Im ganzen wäre gerade auf diesem Gebiet noch reichere Auswahl erwünscht gewesen. Eine Graphikerin bester Schulung und gewinnendster Eigenart ist jedenfalls E. Schlangenhäusen aus Salzburg. Ihr Großblatt „Credo“ war die hohe Beachtung wert, die es allseits fand. Eine originelle Zwischenstufe zwischen Malerei und Graphik vertrat Carry Hausers fein gestimmte, geradezu



Phot. J. Scherb, Wien

HANS ANDRE-WIEN  
ANKLOPFENDER HEILAND  
Getöntes Holz



HERBERT BÖCKL  
HL. STEPHANUS  
Gemälde



Phot. J. Scherb, Wien

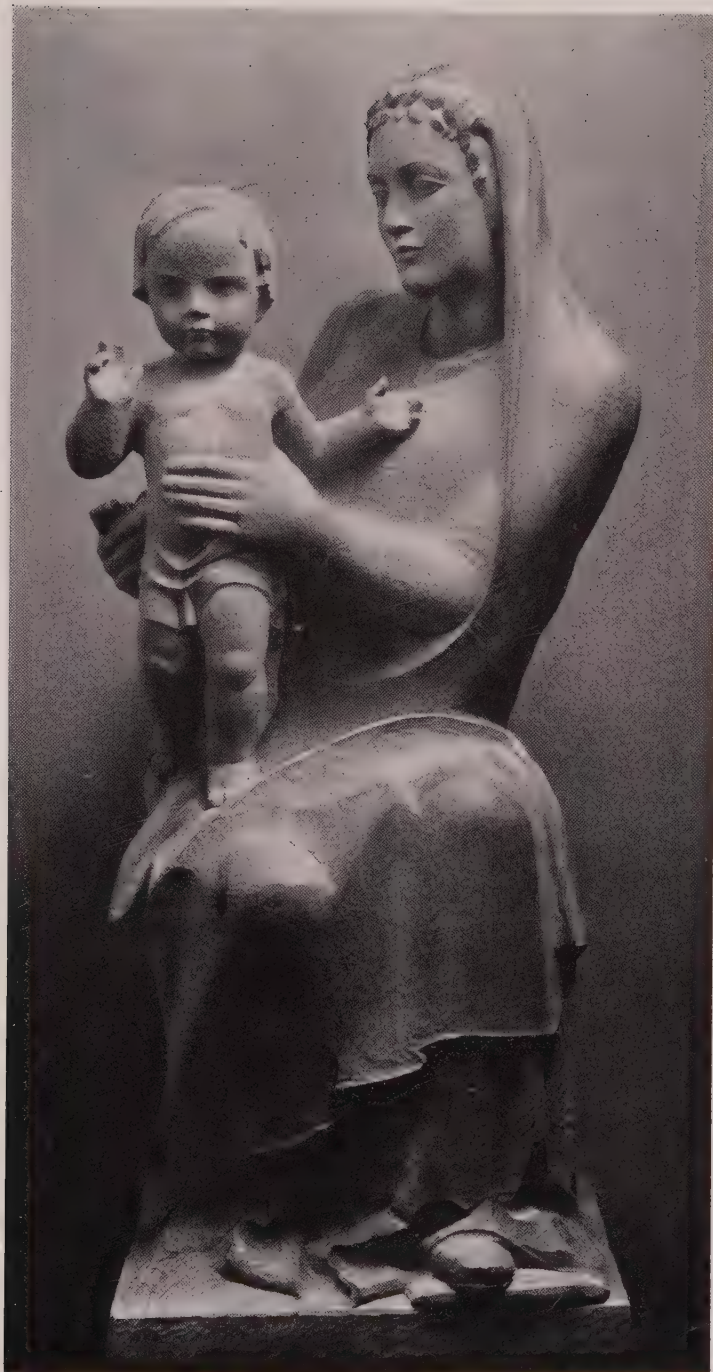
HANS ANDRE-WIEN  
MATTHÄUS UND LUKAS  
Gipsmodell



musikalisch anregende Wiener Madonna, die denn auch mit richtigem Empfinden von der Wiener Staatsdruckerei vervielfältigt wurde.

Vier Säle, fast ausschließlich behangen mit Architekturskizzen, denen sich einige Modelle größerer Bauobjekte beigesellten, waren freilich Außenstehenden, falls sie ohne Führung waren, gelegentlich eine Verlegenheit, den Kundigen aber, die um die Vormachtstellung der architektonischen Probleme innerhalb der Erneuerungsbewegung wissen, eine höchst anregende Belehrung. Holzmeister gab eine geschlossene Übersicht über sein Schaffen, soweit es die österreichischen Lande angeht, bis herauf zur Seipel-Gedächtniskirche und zur kürzlich eingeweihten Bergkirche in Gloggnitz. Es besteht die Möglichkeit, angesichts des gebotenen Materials das Ringen und Reifen eines großen Bahnbrechers auf dem Gebiete des zeitgenössischen Kirchenbaues von seinen tastenden Anfängen bis zur Meisterschaft seiner Letztleistungen zu verfolgen. Es ist allerdings, um Mißverständnissen vorzubeugen, dabei aufmerksam zu machen, daß die meisten der größeren Schöpfungen bisher nur als Torso bestehen, von der geplanten Krimkirche nur Turm und Vorhalle, leider auch noch ohne den beabsichtigten Häuseranbau, der erst der Fassade richtige Wirkung sichern wird, von der Kirche in Dornbach Chor und Vorder teil des Schiffes, von jener in Gloggnitz der Sakramentsturm. So hat auch Holeý für die eucharistische Gedächtniskirche einstweilen sich mit dem Ausbau der mächtigen Unterkirche begnügen müssen. Die Taktik, bei radikaler finanzieller Bedrängnis Kultobjekte stückweise zu erbauen, ist eine Ausflucht. Es soll wenigstens der Bau von Notkirchen umgangen werden, die, wie bittere Erfahrung lehrte, nur ganz ausnahmsweise einmal später durch wirkliche Kirchen ersetzt wurden. Es steht zu erwarten, daß das Ehrgefühl und die Gebebereitschaft der Gemeinden sich nach diesem System eher aufrütteln lassen. Vielleicht wirkt ein schon fast geflügelt gewordenes Wort des Oberhirten anläßlich der Weihe in Gloggnitz; er habe eine viel zu hohe Meinung von der Bevölkerung, um glauben zu können, daß sie den Vorwurf, sie ließe es sich mit einer „Krüppelkirche“ genügen, ruhig hinnehmen könnte. Außerdem fehlt aber den meisten Kirchen noch die entsprechende Ausstattung und Bereicherung, es ist also zum mindesten voreilig, von Leere und Kühle moderner Schöpfungen anklagend zu sprechen. Im zweiten Raume sind Projekte und Modelle verschiedener Architekten, darunter der höchst originelle Bau für eine Friedenskirche in Urfahr-Linz nach Plänen von Behrens-Popp. Es soll demnächst, allerdings unter schweren künstlerischen Konzessionen, zur Grundsteinlegung kommen. In der Originalskizze, die auch städtebaulich höchst beachtenswert ist, wäre eine Riesenwand vorgesehen, belebt nur durch eine Schrift in monumentalen Lettern, die nach einer berühmten Stelle aus dem Alten Testament auf das messianische Friedensreich hinweisen will. Gleichzeitig meldet sich ein junger Architekt, ehemaliger Assistent von Dominikus Böhm, Robert Krammreiter, mit einem sehr ansprechenden Projekt für die Seipel-Gedächtniskirche. Einstweilen mit der Lösung kleiner Aufgaben in Wien und Kledering betraut, hat er alle Voraussetzung für sich, in der Rangliste der österreichischen Kirchenbauer rasch vorzurücken. Zu erwähnen noch die ummantelte Stahlkirche von Ulrich im Industriegebiet bei Waidhofen an der Ybbs und der Entwurf für ein Gebäude des Volksbundes von H. Petermair, schließlich ein Bergkirchlein von H. Feßler-Innsbruck. Ein eigener Saal ist den Projekten und ausgeführten Arbeiten von Karl Holeý zugewiesen. Die Mitte beherrscht ein Modell der größten kirchlichen Bauanlage, die seit dem Kriege in Österreich vollendet wurde, nämlich das Priesterseminar mit Kirche in Klagenfurt. Dazu kommen Landkirchen für das Burgenland und vor allem der geplante Umbau der alten Pfarrkirche in Wien-Währing. Alle zeitgenössischen Architekten sind eins in der stark malerischen Behandlung ihrer Aufrisse und Interieurs. Man könnte von „Architekturbildern“ sprechen, die dem Durchschnittsbesucher allerdings viel leichter zugänglich sind als die rein zeichnerische Art des 19. Jahrhunderts, aber doch stark idealisieren. Hinsichtlich der Innenansichten wäre die berechtigende Feststellung zu machen, daß eben nun wieder das Raumgefühl die Umgrenzungsfläche bestimme. Das Bauen zum Zweck und von innen heraus hat erst die Stilmanie früherer Epochen durchbrechen können. Schließlich sind noch einige Entwürfe aus der Schule Holzmeisters zusammengestellt, die als beste Ergebnisse aus einem Wettbewerb: Stadt-, Land- und Siedlungskirche hervorgegangen sind. Viel kühne Ansätze, deren mancher gewiß in reiferer Gestaltung Aussicht auf Verwirklichung haben könnte.

Im österreichischen Museum für Kunst und Industrie sind nun ältestes und



Phot. J. Scherb, Wien

HANS ANDRE-WIEN: MUTTER GOTTES  
IN DER ERLÖSEKIRCHE, WIENER NEUSTADT

Holz, bemalt





HILDE LEITICH-URAY: ADORANTEN (LEUCHTERENGEL)

neuestes Kunstgewerbe einander gegenübergestellt: ein höchst lehrreicher, aber gewagter Vergleich. In der Schaustellung alter Bestände, wie sie das Museum unter Leitung von Direktor Dr. Ernst bieten konnte, eine erlesene Auswahl prächtigster Objekte (alte Glasmalereien, Goldschmiedearbeiten, Paramente), darunter solche von weltberühmter Einzigartigkeit, wie z. B. der Gösser Ornat; daneben die Erzeugnisse des modernen Kunstgewerbes, die auch auf die bescheidensten Ansprüche auf Kostbarkeit verzichten müssen. Ihr Wert kann einzig und allein bedingt sein durch die Reinheit der Gesinnung und die werkgerechte Behandlung des Stoffes und den erlesenen Geschmack, der in gefälliger Form die liturgische Verwendung sinnfällig macht. Sie wollen „festlich sein ohne zu prahlen, reich sein ohne zu prunken“. Nur wer diese Absicht versteht, hat den Schlüssel zur Würdigung des kirchlichen Kunstgewerbes unserer Zeit. Bei dem Mangel an Schulung, die nur durch wiederholte Aufträge gewonnen werden kann, war freilich dies Ideal nicht in allen Fällen zu erreichen, aber der Aufbruch dazu war allgemein mit Genugtuung festzustellen. Auch für diese Ausstellung hatte Holzmeister die Oberleitung übernommen, die völlig selbständige Durchführung aber oblag der schon viel bewährten

Kraft des Architekten Professor Haerdtl von der Wiener Kunstgewerbeschule. Bei dem Überangebot auch des Materials war es keine leichte Aufgabe, die Objekte wirkungssicher zu verteilen. Es ist unmöglich, alles anzuführen, was ehrende Erwähnung verdiente. Einen eigenen Raum füllten die Erzeugnisse der Wiener Gobelinmanufaktur: ausgeführte Entwürfe nach Eybl, Gütersloh, Faistauer, welch letzterer zwar wundervolle Vorlagen lieferte, aber auf die Technik sehr wenig Rücksicht nahm. Für die Ausstellung eigens geschaffen ein Gobelin von Andre (Abb. S. 66) und ein letztes Abendmahl von Kitt, das muster- gütig in grobmaschigen Gobelin- stoff übersetzt worden ist. Sehr ausgiebig war die Glasmalerei vertreten, wie es eben ihrer wachsenden Bedeutung für den modernen Kirchenbau entspricht. Es waren fast nur solche Proben zu sehen, die schon feste Bestimmung für kultliche Verwendung haben, und zwar nach Entwürfen von Tahedl (Ruprechtskirche), Brusenbach (Kirche in St. Pölten), Ha uk (Wien- Dornbach), Krammreiter (Wien). Die ausführenden Ateliers Leutgeb (Wien), Knapp (St. Pölten), Raukamp (Linz), Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt (Innsbruck), Götzer (Wien) haben es alle verstanden, der sehr verschiedenen Art ihrer Vorlagen werk- technisch gerecht zu werden. Die bekanntesten Glockengießfirmen Jos. Pfundner und A. Samassa brachten Letztbestellungen nach Entwürfen von Baudisch und Holey. Voll- wertige Leistungen stammten aus der Schmiedewerkstätte Ant. Schwarz, z. B. eine Gruft- kapellentüre (Entwurf A. Popp), Opferstock, Kerzenständer usw. An dem großen Be- stand ausgestellter Kelche, Monstranzen, Pastorale, Meßkännchen usw. nach Entwürfen von Holzmeister, Haerdtl, Holey, Powolny, O. Prutscher konnten unter anderen die Firmen Klinkosch, Lobmayr, Sturm, List & Hartl, Kalmár, Hagenauer, Jarosinski & J. Vaugoin, die Wiener Erzgießerei ihre Leistungsfähigkeit erproben. Eine technisch virtuose, inhaltlich tiefinnige Arbeit der Stahlschnitt „Himmelfahrtsbot- schaft“ von Michael Blümelhuber (Steyr). Die Fülle der Arbeiten in Keramik und Email und Kleinplastik eingehend zu würdigen, versagt jeder Versuch, da jede Aufzäh- lung bittere Ungerechtigkeit gegen viele andere zur Voraussetzung haben müßte. Hier kann allein der Katalog genügende Auskunft geben.

Herausgehoben sei die allerdings schon ältere große Krippe für die Klosterneuburger Stiftskirche, nach Entwurf und Ausführung eine Meisterleistung Michael Powolnys. Der „Credoaltar“ (keramischer Retabelaufsatz) von Anny Eisenmenger hat schon in Padua ehrendste Anerkennung gefunden und ist nun Eigentum des Fürsten Liechtenstein. Eine Großkeramik (Engel mit Weihwasserbecken) von Andre (Ausführung Gmundner Werkstätten) ist für die Kirche in Dornbach bestimmt. Paramente können heutzutage nur durch die sorgfältige Auswahl des Stoffes, durch die liturgische Korrektheit, die Geschmackssicherheit in der Linienführung der Ornamente und durch feinen Farbensinn ihre Existenzberechtigung nachweisen. Lotte Hahn und Hedwig Krizek (eigene Ausführung) erweisen sich danach als hohe Begabungen. Das Atelier H. v. Haberer (Klosterneuburg) und die Firma Flemmich übersetzten Hahns Vorlagen feinfühlig ins Stoffliche. Die



Phot. J. Scherb, Wien

GERTRUD BAUDISCH: TAUFSSTEIN

Ausführung: Wienerberger Werke



Firma Backhausen scheute keine Opfer, um Kirchenteppiche und Webstoffe nach künstlerischen Entwürfen auszuführen. Eine eigene Note erhielt die Gesamtanlage durch die ausgiebige Verwendung künstlerischer Schrift. Otto Hurm, hervorgegangen aus der Schule Larisch, die auch selbst mit reichen Proben ihres Könnens vertreten ist (Kanon tafeln, liturgische und religiöse Texte) gilt mit Recht als ein Meister seines Faches auf Wiener Boden. In einem Hochraum sind zwei große Altaraufbauten einander gegenübergestellt. Der eine ist eine Idee des Architekten Holey, die Statuen von Willy Bormann; der Anlage nach eine Art Lettnergruppe über dem Tabernakel. Sehr sinnig und originell die Symbole der sieben Sakramente. An der andern Wand ein Kruzifixus nebst Adoranten von Hilde Leitich-Uray (Abb. S. 72). Bewährte Praktiker messen sich in diesen beiden Altären mit jung aufstrebenden Kräften. Die Arbeiten sind so grundverschieden, daß man je nach der Einstellung sich eindeutig für die eine oder andere Auffassung wird entscheiden müssen. Eine Menge grundsätzlicher Fragen wird anläßlich dieser Doppelschau angeregt. Holey hat das ganze Zugehör selbst entworfen, die Silberarbeiten für den zweiten Altar sind von Elfriede Berbalk, aus der gleichen Arbeitsgemeinschaft eine Fahne von Slaby. Genug der Aufzählung, die noch lange fortgesetzt werden könnte, ohne das künstlerische Niveau zu drücken.

Die lockende Aufforderung, an den Ausstellungen sich zu beteiligen, hat auch in allen Zonen künstlerischen Gestaltens hochwertige Kräfte sichtbar werden lassen wie ein Mai-regen, der über Nacht die Blumen der Fluren hervorzaubert. Schon die damit gewonnene Übersicht über das große Reservoir an Talenten und Kräften ist als nicht geringes Ergebnis des Katholikentages zu verzeichnen. Es wäre gegen alle Erfahrungsgrundsätze, wenn solch starkes Bezeugen ohne nachhaltige Weiterwirkung bliebe. Das Credo der Künstlerschaft ist mächtig und eindeutig erkennbar abgelegt, es ist nun an den maßgebenden Kreisen der österreichischen Katholiken, es willig zu vernehmen und entgegenkommend zu beantworten. Eine Auslese der geeigneten Stücke soll für die internationale Ausstellung christlicher Kunst in Rom bereit gehalten werden. Die weitere Entscheidung über die künftige Entfaltung dieser keimkräftigen Bewegung aber wird in Österreich selber liegen.

Nach dem ungewöhnlich starken Besuch aller Ausstellungen zu schließen — der Hagenbund wurde demzufolge für dieselbe Ausstellung mit wenig Auswechslungen ein zweitesmal eröffnet —, ist das Interesse für Aufgaben religiöser Kunst besonders im Klerus seit einigen Jahren erfreulich angewachsen. Es wird nun Aufgabe einer zielbewußten Aufbauarbeit sein, es wach zu erhalten und noch weitere Kreise dafür einzubeziehen.

## Rundschau

### Grundsätzliches

#### DAS UNIVERSALE IN DER RELIGIÖSEN KUNST

Wahrer und falscher Fortschritt — religiöse Kunst in den Missionsländern — vor kahlen Wänden.

Aus Anlaß der zweiten Ausstellung für religiöse Gegenwartskunst in der Bischofsstadt Rottenburg a. N. führte der Vertreter des Bischofs Dr. Sproll, Domkapitular Aigeltinger, der Referent für Kunstfragen im Bischöflichen Ordinariat am 16. Juli 1933 in Darlegungen grundsätzlicher Art u. a. aus:

„In jeder Zeit sehen wir die Kunst in natürlicher Entwicklung, ausgehend vom Unvollkommenen, Unvollendeten, Kindlich-Naiven mächtig fortschreiten zum Vollkommensten und Edelsten in geistvollen Darstellungen und in vollendeter Technik. Dies ist der natürliche Fortschritt. Ein gekünsteltes, erzwungenes Zurückgreifen auf eine unzeitgemäße, falsche, bloß thea-

tralisch gemimte Naivität, auf Unkenntnis vortäuschende rohe Darstellungen mit absichtlich verzeichneten Formen, zerbrochenen Gliedern und häßlichen Köpfen ohne jeden geistigen Ausdruck ist sicher in unserer Zeit kein Fortschritt, sondern ein Rückschritt. Unsere Kirche hat nie so gehandelt...“

Der Redner führte das im einzelnen aus um fortzufahren: „Die Kirche schätzt und schützt die christliche Kunst nicht nur in allen Jahrhunderten, sondern auch in allen Ländern der Erde. Jedes Volk soll nach seinen Anschauungen, wie es von ihm verstanden und geliebt wird, die religiöse Kunst pflegen. So finden wir in den Madonnenbildern der Italiener den italienischen Typ, in den deutschen Madonnen die deutsche Jungfrau, in den spanischen Bildern das tiefschwarze Haar und die dunkelglühenden Augen des Spaniers, und die Neger sehen Maria am liebsten mit schwarzem Gesichte. Auf Anfragen hat der Hl. Vater geantwortet: in China und Japan und in all den Missionsländern der Erde mögen die Kinder der Kirche ganz nach ihren künstlerischen Auf-



FENSTER IN DER KRIMKIRCHE, WIEN

Entwurf: Karl Hauck, Wien

Ausführung: Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Innsbruck

fassungen das Heilige darstellen. Die Kirche ist nicht kleinlich. Die Kirche ist universal. Kleinlich und eng sind jene Eiferer, die in irgendwelchen neuen Richtungen, die noch keine zwei Jahrzehnte sich erproben und oft in kürzester Zeit wechseln wie die Mode, das Alleinige sehen, das noch Wert habe, vor dem die wunderbare Tradition der Kirche am besten gleich einpacken und verschwinden würde.

„Eng und einseitig“, so fuhr Domkapitular Aigeltinger fort, „war die kirchliche Kunst nie. Sie begrüßt mit Freuden alle Erfolge der neuern und neuesten Kunst, so weit ihre Werke das Prädikat ‚schön‘ und das Prädikat ‚kirchlich‘ verdienen.“ Ein guter Aufsatz in der „Schöneren Zukunft“ vom 16. Juli 1933 prägt folgenden trefflichen Satz: „Es mögen unsere gottbegnadeten Künstler die Formensprache der Zeit sprechen. Aber diese Formen-

sprache wird geläutert sein durch die große Tradition, durch die Rücksichtnahme auf die objektiven Normen katholischen Glaubens und wird so auch leicht verständlich sein für das gläubige Volk.“

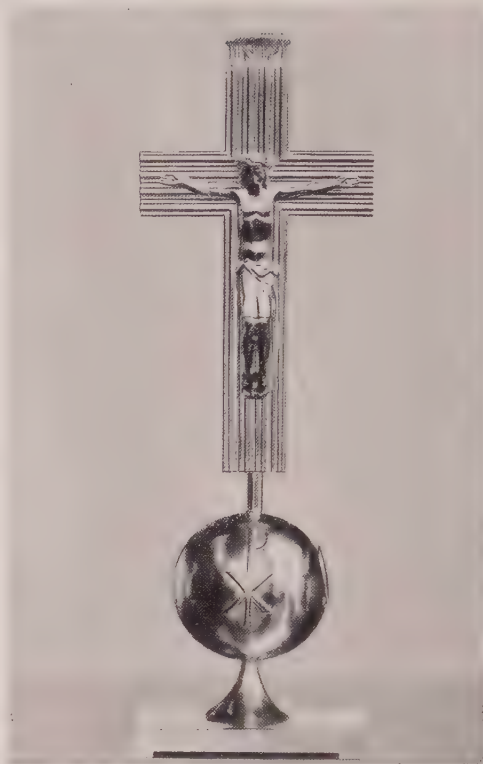
Im weiteren forderte der Redner, daß die religiöse Kunst volkstümlich sei: „Die Kirche will in ihrer Kunst keine Geheimsprache für die Esoterischen; sie will keine Künstlerzirkel gründen und keine Musikgemeinde. Ihre Kunst muß der ganzen Gemeinde etwas geben, allen alles sein. Die populäre Kunst muß im Volke leben. Eine Kirche ist keine Altertumsammlung. In ihr wird in lebendigem Verkehr mit Gott jahraus jahrein gebetet. Für alte und neue Kunst ist die Kirche nie ein Kunstmuseum, aus welchem die Besucher gehen und meist nicht mehr kommen, in welchem Kunst und Bilder wechseln nach Geschmack und Mode, Zugkraft und Bezahlung. Die Kirche ist ein Hei-





Phot. J. Scherb, Wien

ARCHITEKT HAERDTL: MONSTRANZ



Phot. „Lisa“, Wien

MICH. POWOLNY: KREUZ

ligtum, in welchem die Gemeinde lebt und fortlebt von Generation zu Generation. Die alten lebensmüden Pilger suchen da ihren Gott, den sie schon als Kind hier gefunden und mit dem sie das ganze Leben, Freud und Leid hier geteilt haben. Die katholisch-kirchliche Kunst muß mit dem Volke leben, das Volk erbauen, es zu Gott führen. Darum muß auch der Künstler ganz mit der Kirche und mit dem Volke leben. Die lebendige Kunst redet zum Volke.... gibt Mut, Trost, Glauben, Frieden, sie führt vom Staub in den Himmel, vom Vergänglichem zum Ewigen.

Darum muß die Kirche immer sakral wirken, von außen und von innen. Eine Kirche, der man von außen nicht recht ansehen kann, was sie ist, die gar verwechselt werden kann mit einem Lager-raum oder einer Festhalle, entspricht nicht ihrem Zweck. Eine Kirche, die innen leer und kalt ist, daß es einen friert, läßt nicht warm werden, ist ohne Leben. Wenn fast kein Bild, keine Plastik oder Farbe, fast kein ornamentaler Schmuck uns grüßt, sondern nur sachliche kahle Wände uns angähnen: eine solche Kirche erinnert uns an Kirchen, in welchen die Bilderstürmer gehaust haben. Wie schön ist da ein einsames Bergkirchlein, trotz Armut doch geschmückt mit dem lebendigen Schmuck aus Gottes Garten, oder wie schön eine weltabgeschiedene Kapelle... Wie herrlich sind anderseits die geräumigen und oft gewaltigen Kirchen, die in Städten und Wallfahrtsorten oft Tausende fassen müssen, in ihrem künstlerischen Schmuck, in ihrer Pracht und reichen Zier, die dem Höchsten die Ehre gibt. Da fühlen wir uns ganz entrückt dem Staub, der Armut, der Not, da ist der Kampf verstummt. Oh, was kann uns alles die religiöse

Kunst mit ihrer Schönheit bieten! Die kirchliche Kunst muß Leben geben und leben. Sie muß heilig und volkstümlich sein! Zum Schluß gab der Redner dem Gedanken Ausdruck, daß die Kirchengemeinden immer mehr Verständnis für Künstler und Kunst aufbringen mögen. Um in diesem Sinne zu wirken, ließ Bischof Dr. Sproll das Merkblatt der Freiburger Notgemeinschaft für katholische Künstler an 800 Pfarrämter verteilen.

Die mit dieser Ansprache eröffnete zweite Rottenburger Kunstaussstellung war besetzt von Stuttgarter und Rottenburger Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft für religiöse Kunst, sowie von Gmünder Vertretern des kirchlichen Edelmetallgewerbes. Das religiöse Andachtsbild kam besonders zu Ehren. Die Ausstellung wollte ihrerseits das Interesse und Verständnis wecken für die in der Ansprache von Domkapitular Aigeltinger aufgezeigten Probleme, und diese Probleme namentlich an den werdenden Klerus der Diözese herantragen. Da mit einer Ausstellung der Aufgabenkreis der religiösen Kunst gar nicht zu erschöpfen ist, sind diese Rottenburger Ausstellungen als regelmäßige Veranstaltungen gedacht. Nur auf dem Wege einer gewissen Stetigkeit und bei Arbeit auf lange Sicht ist hier an einen Erfolg zu denken. Auf Anregung des Vorstandes des Kunstvereines der Diözese Rottenburg, Pfarrer Pfeffer-Lautlingen, der den Ausstellungen ein besonderes Interesse widmet und die Führung des Klerus übernimmt, soll nächstes Jahr womöglich einmal das Thema gewählt und durchgeführt werden: „Religiöse Volkskunst.“ Hier könnte durch Gegenüberstellung guter und schlechter Beispiele



Phot. J. Scherb, Wien

MICH. POWOLNY: KERAMISCHE KRIPPE FÜR KLOSTERNEUBURG

in besonderer Weise erzieherisch gewirkt werden. Im übrigen galt die diesjährige Ausstellung nicht zuletzt dem Gedanken der Glaskunst. Hier war es der Stuttgarter Dozent an der Kunstgewerbeschule, Professor v. Eiff, der ein zahlreiches Auditorium einführte in die hier liegenden Probleme und Möglichkeiten, vorab auf dem Gebiet des Glasschliffs.

Rottenburg a. N.

A. Pfeffer

## Berichte aus Deutschland

### ZUM 150. GEBURTSTAG VON PETER VON CORNELIUS

Feiern der Düsseldorfer Künstlerschaft

Am 23. September 1783 wurde Peter v. Cornelius als Sohn des kurfürstlichen Galerie-Inspektors und Porträtmalers Aloys Cornelius zu Düsseldorf geboren, um drei und ein halb Jahrzehnte später zum Direktor der dortigen Kunstakademie ernannt zu werden. Die Düsseldorfer Künstlerschaft nahm den 150jährigen Geburtstag des Meisters zum Anlaß besonderer Feiern und Gedächtnisveranstaltungen. Am Vorabend bewegte sich, mit den Fahnen der Kunstakademie und der Künstlervereinigung Malkasten, von ersterer aus ein Fackelzug zum Corneliusdenkmal, wo fast die gesamte einheimische Künstlerschaft, etwa 250 Mann stark, sich versammelte.

Akademiedirektor Professor Junghanns und Freiherr von Perfall, als Vorstand des Malkastens, legten rotweißbebänderte Lorbeerkränze als Huldigung der Düsseldorfer Künstler vor dem großen Toten am Denkmal nieder.

Am folgenden Vormittag wurde in der Kunstakademie eine Cornelius-Gedächtnisausstellung eröffnet. Im vorderen Ausstellungsraum war inmitten von Lorbeerbäumen eine Büste des Gefeierten aufgestellt. Bei dem von Musikvorträgen des Düsseldorfer Bresser-Quartetts umrahmten Festakt würdigten Akademiedirektor Junghanns, Oberbürgermeister Dr. Wagener im Namen der Stadt und Regierungspräsident Dr. Schmid als Vertreter des Staates das Andenken des Meisters sowohl bezüglich seines künstlerischen Schaffens wie seines vorbildlichen Menschentums. Es gelte, wie der letztere Redner äußerte, durch die Ausstellung die Erinnerung wachzurufen an einen der besten deutschen Künstler und seiner Sendung bewußten geistigen Führer zur deutschen Wiedergeburt vor hundert Jahren, der durch seine Kunst, insbesondere auch mit seiner Bearbeitung heldischer Themen (Nibelungen, griechische Heldensage usw.) den Sinn für Heroismus wachhielt in der deutschen Nacht. Sein Geist möge in unserer Künstlerschaft wiedererstehen.

Den Düsseldorfer Festtag beschloß die abendliche Corneliusfeier bei der Künstlervereinigung Malkasten, zu welcher diese im Verein mit der Kunstakademie eingeladen





Phot. J. Scherb, Wien

SOPHIE MARIA DOLNICKA: VERKÜNDIGUNG  
Emailarbeit

hatte. Die durch eine große Vergangenheit geweihten Räume beherbergten, neben den Vertretern der staatlichen und städtischen Behörden wie des Kampfbundes für deutsche Kultur, einen erlesenen Kreis von Künstlern, Kunstgelehrten und Kunstfreunden. Handels Overtüre zu „Julius Cäsar“, vom Orchester des Bachvereins unter Leitung von Dr. J. Neyses zu Gehör gebracht, war der stimmunggebende Auftakt. Es folgten Ansprachen von Freiherr von Perfall und Professor Junghanns. Den Hauptvortrag des Abends über den „Jungen Cornelius“ hielt, von Lichtbildern unterstützt, Kunstschriftsteller Wernher Witthaus. Seine von großer Sachkenntnis getragenen, dem Gegenstand und seinen vielfältigen Beziehungen liebevoll nachgehenden Ausführungen deckten aus Herkunft, Zeit und Veranlagung des Künstlers die verschiedenen Komponenten auf, die seine Kunst in der Jugend bestimmten und später zur Reife geführt. Der „nordische Klassizismus“ des Meisters, der sich in Rom seines Deutschtums nur stärker bewußt geworden sei, stellt ein Produkt abendländisch-christlicher Bildung von deutscher Prägung dar.

Viel Beifall fand auch eine von Düsseldorfer Malern danach auf der Malkastenbühne gestellte Szene: „König Ludwig I. als Kronprinz im Kreise deutscher Künstler in Rom“, in der, außer Cornelius, u. a. Thorwaldsen, Veit, Schnorr von Carolsfeld und Friedrich Rückert dargestellt waren. Professor Kiederich hatte die im Kostüm usw. von echter Zeitatmo-

sphäre erfüllte Gruppe nach einem Gemälde von Franz Ludwig Catel (1778—1856) frei inszeniert, Maler Georg Hacker das Bühnenbild geschaffen.

K. G. Pfeill

### PETER-VON-CORNELIUS- AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Die Peter-von-Cornelius-Gedächtnisschau in der Düsseldorfer Kunstakademie, zum 150. Geburtstage des Meisters und damaligen Akademiedirektors ursprünglich nur für die Akademieschüler geplant, will nicht sein Werk in der Breite, sondern nur charakteristische Proben aus seinen verschiedenen Schaffensepochen zeigen. Das Düsseldorfer Kunstmuseum, die Staatliche Graphische Sammlung in München, die Sammlung Professor Hans Cornelius, Stockholm, und Düsseldorfer Privatbesitz haben ihre Schätze beigesteuert. Im vorderen Raum sind vor allem Gemälde des jungen Cornelius wie aus ersterem Museum das auf den Tod eines Kindes entstandene „Emporschwebende Kind“, das Bildnis des Münzmeisters Teichmann und „Athene lehrt die Weberei“, alle vom Jahre 1809, von Interesse. Man hat ersteres Werk — was das bei dem ausgesprochenen Zeichner Cornelius späterhin zurücktretende malerische Moment anbelangt — nicht zu Unrecht sein bestes Ölbild genannt, bei letzterem Bild auf den das akademische Schema des Ganzen durchbrechenden Realismus in der Darstellung des in einer Ecke hockenden alten Weibes hingewiesen. In dem 1813 in Rom entstandenen, nicht ganz vollendeten Gemälde der „Klugen und törichten Jungfrauen“ tritt, im Verschwinden aller tonigen Bindungen, der neue Kolorismus erklärt zutage. Zuvor schon hatte Cornelius eins seiner besten Werke, den Faustzyklus, begonnen, den er in Rom fortführte, und Blätter wie der „Ritt am Rabenstein“ oder „Walpurgisnacht“ erweisen sich in ihrem von der Vision her innerlich gespannten, geladenen Linienorganismus, der Geballtheit der dramatischen Szene als vom besten Geiste germanischer Ausdruckskunst inspiriert, wie er uns verwandt schon bei Dürer begegnet. Aus dem hauptsächlich in Italien entstandenen Nibelungenzyklus enthält die Ausstellung gleichfalls Zeichnungen und Stiche, und hier wird die immer noch durchbrechende deutsche Ausdrucksherbheit schon merklich durch den Einfluß italienischer Kunst und ihrer Betonung äußerer Formklarheit gewandelt und der „nordische Klassizismus“ des Meisters innerhalb dieser beiden Komponenten grundgelegt. Man erkennt, daß wo die erstere, ursprüngliche in der Folge den Vorrang oder das Gleichgewicht behauptet, Cornelius' beste Schöpfungen entstanden gegenüber der Gefahr eines idealisierenden, rein abgeleiteten Klassizismus, die von Italien her immer wieder deutscher Kunst gedroht. Aus dem zwiespältigen Empfinden solcher Gefährdung heraus hat wohl Cornelius nach seiner Ankunft in Rom einem Freunde geäußert: „Ich sage dir und glaube es fest, ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen.“ — Entwürfe zu den geplanten Dantefresken der Villa Massimi, die Szenen aus Dantes Paradies darstellen (ein großer gerahmter Entwurf befindet sich im nächsten Raum), die Fresken der Casa Bartholdy mit der Geschichte des biblischen Josephs in Stichen von Amsler und Hoffmann sowie ein

Corneliusporträt (Zeichnung) von Eduard Bendemann sind hier u. a. noch zu finden.

Der anschließende Raum enthält eine große Zahl Handzeichnungen des Meisters. Sehr schön ist das 1813 entstandene Blatt „Abschied des Apostels Paulus von den Ephesern“ (Blei und Federzeichnung) aus der Münchner Graphischen Sammlung. Weitere Zeichnungen aus dem christlichen Motivkreis reihen sich an, so die sehr fein ausgeführten „Zwei musizierenden Engel“, die in Rom entstandenen Arbeiten „Heilige Familie“, „Gefangennahme Christi“, „Christus und Magdalena“, „Christus bei Maria und Martha“ und das schon 1803 entstandene Blatt „Die Heilung des Besessenen“. Hierher gehören auch die verschiedenen Entwürfe, Kompositions- und Detailstudien, zu den Fresken der Ludwigskirche in München wie „Anbetung der Könige“, „Kreuzigung“, „Die heiligen Märtyrer“, „Die heiligen Kirchenväter“ (Skizze zu den Gewölbefeldern) und Aktstudien zu dem berühmten großen Wandbilde des „Jüngsten Gerichtes“ dortselbst. Zahlreich sind auch die ausgestellten Bleistiftskizzen zu den Lünetten- und Kuppelbildern in den Loggien der Alten Pinakothek, München, die, zur Geschichte der Malerei, Szenen um Giotto, Fra Angelico, Raffael, Tizian, Correggio und eine Apotheose der Kunst zeigen. Studien zu den Fresken im Helden-saal der Münchner Glyptothek sowie eine Detailskizze der „Pest“ von den apokalyptischen Reitern schließen sich an, nebst Zeichnungen aus dem Romeo-und-Julia-Zyklus (Rom, 1813). Sehr fein sind Porträtzeichnungen von Cornelius aus der ersten römischen Zeit, u. a. aus der Sammlung Otto Sohn-Rethel, Düsseldorf, stammend.

Die Wände des letzten Raumes bekleiden große Lichtbilder der Fresken im Helden- und Göttersaal der Münchner Glyptothek sowie solche der Entwürfe für die Friedhofshalle in Berlin, des unvollendeten Spätwerkes des Meisters. Diese stellen die letzten Dinge, in Szenen aus der Apokalypse, und unter ihnen die Werke der Barmherzigkeit dar und erheben sich vereinzelt, namentlich in den apokalyptischen Reitern, nochmals zu jener visionären Wucht, den an Dürer gemahnenden gewitterhaften Ernst der besten Stücke seines Faustzyklus, wie auch in den antiken Götter- und Heldenszenen der Glyptothekfresken die innere Haltung, das heroisch große, oft tragisch beschattete Pathos durch die uns heute zu sehr idealisierende klassizistische Form hindurch als bestes Wesensmoment seiner Kunst sich kundtut.

Briefe von und an Peter von Cornelius, Diplome und andere Dokumente nebst Büchern mit Illustrationen von ihm ergänzen die Bildschau und gewähren unmittelbare Einblicke in seine Zeit und Umwelt.

K. G. Pfeill

## DAS KLEINE ANDACHTSBILD

### 1. Museumsausstellung

Was bisher auf diesem Gebiet in der Öffentlichkeit gezeigt wurde, beschränkte sich auf die Vorführung von zwei Privatsammlungen in Linz, anlässlich einer katholischen Tagung, und Stuttgart, gelegentlich des Katholikentages. Nun hat Museumskustos Dr. Georg Wolfbauer vom Grazer Joanneum, unterstützt vom Museumssekretär Otto Weinlich, den Versuch gemacht, auf wissenschaftlicher Basis die Entwicklung des kleinen Andachtsbildes im österreichischen Alpen-



WEISSES MESSKLEID MIT GOLD- UND FARBIGER SEIDEN- UND APPLIKATIONSSTICKEREI

Entwurf: Hedwig Křížek. Ausführung: Hedw. u. Luise Křížek

gebiet an der Hand von ungefähr 4000 Originalen zu zeigen. Zweck dieser ganz einzigartigen weit über Österreichs Grenzen hinaus beachtenswerten Ausstellung war vor allem, in geistlichen Kreisen und in der Öffentlichkeit ein tieferes Interesse für das Andachtsbild zu wecken. Um die Basis dieses Interesses möglichst zu verbreitern, mußten vor allem die Hauptkirchen Steiermark und die allerbedeutendsten der übrigen Bundesländer Österreichs berücksichtigt werden. Das hatte aber ein ungeheures Anschwellen des Barockmaterials zur Folge, so daß manche nur kunsthistorisch bedeutsame Stücke wegbleiben mußten, daher das Fehlen der Renaissanceblätter. Gerade dafür hätte die Publikation von Hedwig Gollub, „Der Wiener Holzschnitt von 1490—1550“ (Kristallverlag, Wien) wertvolle Vorarbeit geleistet. Diese Lücke ersetzen aber die Prachtstücke des 15. Jahrhunderts, die zum Teil der Wiener „Albertina“, zum Teil der Grazer Universitätsbibliothek entstammen. Für die späteren Abschnitte haben alle österreichischen Landesmuseen und 25 Sammler ihren Bestand zur Verfügung gestellt. Auffallend ist, daß dieses kunsthistorisch, ikonographisch und ganz besonders volkskundlich so interessante Gebiet so wenig Sammler, die Wissenschaft fast gar nicht beschäftigt hat. Bis auf die leider ungemein kostspielige Veröffentlichung Dr. Adolf Spamers „Das kleine Andachtsbild“ (Verlag F. Bruckmann, München) fehlt es an wissenschaftlichen Arbeiten darüber. Nur für die Formschnitte des 15. Jahrhunderts stehen uns die Publikationen von Schreiber, F. M. Haberditzl, Wien, und Ferdinand Eichler, Graz, zur Verfügung.





HERZOGIN KATHARINA VON ÖSTERREICH ALS MUTTERGOTTES. UM 1370. Ausstellung Hagenbund-Wien

#### Das 15. Jahrhundert

Trotz der starken Einflüsse Nürnbergs und der niederländischen Kunst fällt den Alpengebieten auch in dieser Zeit auf diesem Gebiete eine ebenso führende Rolle zu wie in den übrigen Zweigen der bildenden Künste. Im allgemeinen zeigt der Formschnitt eine viel stärkere Bindung mit der gleichzeitigen Bildschnitzkunst als mit der Tafelmalerei. Die meisten Künstler waren Zeichner und Holzschnitzer, meist auch Bildschnitzer. Ein Vergleich mit den gleichzeitig ausgestellten plastischen Werken (Straßengler Madonna, Engel von Großlobming, Christus aus Murau) lassen diese Beziehungen sofort deutlich sichtbar werden. Sogar mit der gleichzeitigen Glasmalerei bestanden deutliche Zusammenhänge, wie das Blatt „Der gekreuzigte Heiland zwischen Maria und Johannes“ (Haberditzl 52) aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts sofort erkennen läßt. Daß auch Einflüsse von seiten

der Tafelmalerei nicht gefehlt haben, ist begreiflich, denn manche Holzschnitte gehen auf Bildvorlagen zurück. Typisches Beispiel ist die „Kreuztragung“ (Haberditzl 48) aus dem zweiten Drittel des Jahrhunderts, eine vergrößerte Kopie nach einem verschollenen Original. Das Blatt, salzburgischen Ursprungs, läßt deutlich den Stil des Meisters des Grazer Dombildes Konrad Laib erkennen. Eine zweite „Kreuzigung“ (Haberditzl 58) weist in den niederbayrisch-salzburgischen Stilkreis. Eine „Pietà“ (Haberditzl 75), schwäbisch-fränkischer Herkunft, Ende des Jahrhunderts, geht auf ein Vorbild um 1460/70 zurück, verwandte Tafelbilder in Oberösterreich. In einem unvollständigen Missale der Grazer Universitätsbibliothek aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts findet sich ein Blatt eingeklebt mit der Darstellung „Christus am Kreuz mit Maria und Johannes“ (Eichler 16). Ein zweites Blatt aus gleicher Werkstatt, die Hofrat Ferdinand Eichler in Schwaben vermutet, befindet sich in der Universitätsbibliothek in Heidelberg. Wie schwer oft die Zuweisungen sind, dafür gibt das kleine Blatt „Christi Abschied von seiner Mutter“ (Schreiber 640a), dessen Zeichnung, nach Schreiber, nach Frankreich, dessen Schnitt nach Ulm und dessen Bemalung nach Bayern deutet. Sicher ist es salzburgisch um 1410/20. Die vielen Frauenheiligen: St. Helena (Schreiber 1495f), Brigitta (Schreiber 1293) mit dem Löwenschild und dem bayerischen Wappen, eine herrliche Arbeit des Augsburger Pflanzenbuchmeisters um 1480/90, Hl. Barbara, Hl. Apollonia usw. erinnern an die große Zeit der deutschen Frauenklöster. Ein beliebtes Thema war „Die Errettung der Seele eines Königs durch das Gebet der hl. Ottilie“. Einmal findet sich dieses Motiv in einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Grazer Universitätsbibliothek (Eichler 15), vermutlich aus dem Kloster Seckau stammend, ein zweitesmal, bereichert durch die in den Wolken erscheinende Christusgestalt, in einer Salzburger Arbeit um 1460/70. Die Formschnitte des 15. Jahrhunderts waren aber nicht nur Gegenstände intimer Hausandachten, sie wurden vielfach auch zu Illustrationszwecken verwendet und vertraten die Stelle der Miniaturen. Darauf deuten die Bände der Grazer Universitätsbibliothek hin, in denen die Blätter eingeklebt sich finden. Diese Bände entstammen fast durchwegs klösterlichem Besitz. Mitunter begegnet man auch genremäßigen Zügen, wie zum Beispiel im Blatt „Maria mit dem Jesuskind“ (Haberditzl 102) um 1475, auf dem ein Engel sich auf das Laufgestell stützt, der Urform des heute so beliebten Rollers. Je ein gegenseitiger Stich aus der Schule des Meisters der Spielkarten findet sich in München und Wien. Trotz Abweichungen in Einzelheiten gehen Stiche und Schnitt auf eine gemeinsame Urform zurück. Zu den ganz frühen Blättern gehört der prachtvolle „Hl. Hieronymus“ (Haberditzl 135), klassisch im Ausdruck und in den Farben, von dem Olmützer Meister um 1410, dem Schreiber auch „Die Ruhe auf der Flucht“ (637) zuweist. Von derselben Hand ist auch der „Gnadenstuhl“ im mährischen Landesarchiv zu Brünn. Wie die „Hl. Ottilie“ spielte auch das Gnadenstuhltréma in der österreichischen Kunst des Mittelalters eine hervorragende Rolle, wofür die Tafeln in London, das Bildchen des Hans von Tübingen in der Wiener Galerie, die Glasgemälde im Neukloster zu Wienerneustadt, eine Handzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett und die Lambacher Tafel im Linzer Museum als Beweis herangezogen werden können.

Die Grazer Ausstellung besitzt zwei solcher Darstellungen: eine mit der hl. Dreifaltigkeit (Schreiber 741a) aus dem Stift Lambach in Oberösterreich, um 1410 entstanden, und eine mit einer Pietà (Haberdtzl 75) aus dem Ende des Jahrhunderts, entweder schwäbisch oder fränkischer Herkunft. Ikonographisch interessant ist das Blatt „Christus in der Kelter“ (Haberdtzl 69), der Heiland, gepreßt vom Sündenblock der Menschheit, niederländisch, um 1500, aus einer Handschrift des Klosters Mondsee und das „Christkind mit dem Lastkorb und der Nonne“ (Schreiber 824). Das hl. Kind trägt die Krone in der Hand, auf dem Rücken einen großen Korb, dem mit den göttlichen und menschlichen Tugenden beschriebene Schriftbänder entsteigen, eine augsburgische Arbeit um 1475 im Besitz des Klosters Nonnberg in Salzburg. Ein etwas abweichendes Exemplar befindet sich in der Bibliothèque nationale in Paris. Charakteristisch für die Salzburger Lokalschule bleibt die prachtvolle Umräumung wie im Blatt „Hl. Barbara“ (Haberdtzl 117) aus dem zweiten Drittel des Jahrhunderts. Eine breite Bordüre aus Akanthusblättern in den Ecken die vier Evangelistensymbole faßt die Gestalt. Diese ungemein starke ornamentale Begabung verwandelt dann später in den entzückenden Schrottblättchen, Kopien nach Stichen des Meisters der Spielkarten, das ganze Blatt tepichartig in eine dekorative Fläche.

Vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Die bilderfeindliche Reformation verdrängte das Andachtsbild. Erst mit der siegreichen Gegenreformation bekommt es wieder allgemeine Bedeutung. Sein Stoffkreis erweitert sich beträchtlich. Als Wallfahrtsandenken wird es für die Kunstwissenschaft einmal als historische Quelle wertvoll. Solche Andachtsbilder bewahren oft als einzige Quelle Ansichten von Kirchen, Altären und Klöstern vor den Umbauten des 18. Jahrhunderts, manches verschollene Bild kann auch durch diese Nachstiche gesichert werden. Mag auch infolge der Massenproduktionen die künstlerische Qualität oft kaum den Durchschnitt erreichen, so gewinnt es dafür volkscundliche Bedeutung, denn auf dem Gebiet des Andachtsbildes konnte sich die Volkskunst unbeeinflußt aller ästhetischen und künstlerischen Gesetze frei entwickeln. Interessant ist, wie Zeiten sich in ihm spiegeln. So hat z. B. die Gnadenstatue von Mariazell unter Josef II. nicht mehr die kostbaren Brokatgewänder. Künstlerisch bedeutend sind Blätter berühmter Stecher und vor allem die Pergamentbildchen, die eine ganz hervorragende Hochstufe der Aquarelltechnik verraten. Das 19. Jahrhundert beglückte uns dann mit den verschiedenen Reproduktionsdrucken berühmter Madonnen, Kreuzigungen, die aber trotz all technischer Raffinements und Vollendung uns unbefriedigt lassen. Zweck dieser Ausstellung ist es, nicht nur im Volk, sondern vor allem in der Künstlerwelt Interesse für das Andachtsbild zu erwecken. Was an junger Kunst vorliegt, läßt die schönsten Hoffnungen zu. Die kleine Gruppe österreichischer Künstler darf auf ihre Erfolge stolz sein. Allen voran Switbert Lobisser (vgl. Christliche Kunst, Februar 1931) und die Grazerin Martha Elisabeth Fossel, die beiden stärksten Kräfte. Tief in der Tradition wurzelnd, bodenständig, wirklich volkstümlich ohne archaische Kälte, erfüllt von starker persönlicher Kraft. Ihnen reiht sich fast ebenbürtig die Wienerin Rose Reinhold (vgl. Christliche Kunst, April 1933) und etwas weiter dann



Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien  
JOHANN-NEPOMUK. ÖSTERREICH. UM 1750

Grete Bilger an. Die Arbeiten dieser vier beweisen, daß man, wie im 15. Jahrhundert, heute schon auch auf diesem Gebiete das „Kunstwerk“ nicht mehr zu missen braucht.

Bruno Binder

## Personalnachrichten

### DER NEUE DIREKTOR DER KÖLNER KUNSTHANDWERKERSCHULE

Zum Direktor der Kölner Kunsthandwerkerschule, der früheren Kölner Werkschulen, ist am 1. Oktober ds. Js. der bisher in Frankfurt wirkende Goldschmied Prof. Karl Borromäus Berthold berufen worden. Damit steht wieder eine Künstlerpersönlichkeit an der Spitze dieser Anstalt, die gerade in Köln an eine überaus glanzvolle Tradition des Goldschmiedehandwerks anknüpfen kann. Berthold, der Verfertiger des Frankfurter Bartholomäusschreins, ist in der letzten Zeit weiten Kreisen durch die Arbeiten für den Kanzler und den preußischen Ministerpräsidenten bekannt geworden. So schuf er den Ring des Führers und im Auftrage der Stadt Frankfurt, das Schwert Balmung für Hermann Göring, das diesem vor wenigen Wochen in Frankfurt feierlich überreicht wurde. In einer kürzlich erschienenen Schrift mit dem programmatischen Titel „Kunst, Handwerk, Volk“ (Armanen-Verlag, Leipzig) hat Berthold zu den kulturellen Fragen unserer Zeit Stellung genommen. Im gestaltenden Handwerk, dessen oberster Leistungsgrundsatz die Meisterschaft im alten Sinne sein müsse, sieht er einen wesentlichen Bildner am neuen Volksstaate. Bertholds Kampf richtet sich gegen den verhängnisvollen Einfluß der Kunst-





Phot. Osterr. Lichtbildstelle, Wien

MAULPERTSCH: VERMAHLUNG MARIA. UM 1760

industrie und die übertriebene Anwendung des irreführenden Schlagwortes von der Veredelung des Maschinenproduktes. Gegen die unheilvolle Trennung von Entwurf und Ausführung geht seine Forderung, die handwerkliche Schulung wieder zur notwendigen und selbstverständlichen Voraussetzung für den entwerfenden Künstler zu machen, der den Handwerker bisher zum Handlanger stempelte. Diese Forderung, deren Erfüllung die Zukunft bringen muß, findet schon jetzt ihren sichtbaren Ausdruck in der bereits oben angeführten Namensänderung der früheren Werkschulen in die gegenwärtige Kunsthandwerkerschule.

Der Leitung des neuen Direktors unterstehen die Vorstände der Fachgruppen für Architektur, Skulptur, Malerei und Graphik, während die Goldschmiede-, Textil-, Parmentik- und Modeklassen zu einer besonderen Fachgruppe für kirchliche und profane Kunst unter der persönlichen Führung Professor Bertholds zusammengeschlossen sind. Durch diese Vereinigung wird eine engere Verbindung der durch das gleiche Schmuckbedürfnis aneinander ergänzenden Arbeitsgebiete gewährleistet. Mit dem gestaltenden Handwerk außerhalb der Schule will die Anstalt in steter Fühlung bleiben. Als zielbewußter Führer und erfahrener Gestalter wird Berthold in einer Stadt von der künstlerischen Tradition Kölns eine aufnahmebereite Gefolgschaft finden. H. Appel

Das Württembergische Landesgewerbeamt hat den bekannten Kunst-Goldschmiedemeister Fritz Möhler, Inhaber einer Kunstwerkstätte für kirchliche Geräte in Schwäb.-Gmünd, der Obermeister der Gold- und Silberschmied-Innung, in den Beirat der Staatl. Höheren Edelmetallfachschule Gmünd berufen.

## Neue Kunstwerke

### NEUE RELIGIÖSE GLASFENSTER

In den Glasmalerwerkstätten der „Franz Mayerschen Hofkunstanstalt“, München, wurden Glasfenster für die Kirche in Herrenberg (Württbg.) ausgestellt, deren Chor von elf, kaum einen Meter breiten, aber über 6 Meter hohen Fenstern eingenommen wird. Das Thema des in Berlin arbeitenden schwäbischen Malers Birkle lautete „Christus in der Glorie inmitten von Heiligen“. In der

Mitte der schmalen senkrechten Fensterbahnen erscheint überlebensgroß Christus in der Strahlensonne, links die Scharen der weiblichen Heiligen, geführt von Maria, rechts die der heiligen Männer, geführt von Joseph, Petrus und Paulus. Die Namen sind in die Heiligenscheine eingeschrieben oder in die Gewänder eingewebt; die vorderen Figuren erreichen Lebensgröße. In der Mitte überwiegt Rot, dann folgt das strahlende Gelb der Sonne und nach außen ein abschließendes intensives Blau. Die Farben sind in sich mannigfach bewegt, aber in Bandstrecken zusammengehalten, die sternförmig nach der Mitte hinstreben. Zwi-

schen den Farbstrahlen der oberen Bildräume schweben lobpreisende Engel. Zur Wirkung der Farbe und derjenigen des Strömens der schmalen Flächen, den beiden grundlegenden Wirkungen der Glasmalerei, wird die Wirkung des Ornaments dazugenommen, indem einzelne Glasstreifen mit Musterungen einfacher Art versehen werden. So bestärkt sich der Zusammenhalt im Flächigen und die ideale Raumlosigkeit, der diese elf Fenster die feierlichglühende, hieratische Wirkung einer hundertfach vergrößerten Monstranz danken.

In der Münchner Werkstätte Frei war das 9×6 m hohe Altarfenster zu sehen, das von Münchner Künstlern für die deutsche protestantische Kirche in Athen entworfen und hergestellt wurde. Der Entwurf stammt von Walter von Ruckteschell, die Ausführung leitete unter Mitarbeit von H. von der Forst. Das Altarfenster, das die ganze Wand hinter dem Altar ausmacht, enthält um einen hohen Kreuzesstamm herum eine Abfolge von Darstellungen aus dem Neuen Testament, schließend mit Pauli Predigt in Athen. Neben dem Kreuzesstamm stehen übereinander in zwei Paaren die vier Evangelisten. Die Figuren treten mit knappen, aber leidenschaftlichen Gesten aus dem Typ der strengen byzantinischen Vorbilder heraus und nehmen etwas von der dunkeläugigen Rasse an, die vielleicht im heutigen Griechenland lebt. Die Farben der Mitte sind schwebende Zwischentöne von Braun, Blaugrau, mit Honiggelb, Goldgelb und Bleisilber versetzt. In den äußeren Darstellungen treten sattes Blau, Rot und Grün in warmes Zusammenspiel. Da der Architekt hinter seinem Altar ein reines Glasgemälde nicht für angebracht hielt, vielmehr eine Wand aus Glas forderte, die auch im hellen griechischen Licht nur wenig durchscheinen sollte, wurde das kaum durchlässige Emailglas gewählt, das auch bei Innenlicht seine Farben hergibt und einen eigentümlichen Zwischeneindruck zwischen bemalter Wand und Glasgemälde hervorbringt. Auf den Altartisch hat Reichspräsident von Hindenburg zwei holzgeschnitzte versilberte Engel von Walter von Ruckteschell gestiftet.

Ernst Kammerer

### TOPHINKES TYMPANON AM SÜD- PORTAL DER CASTORKIRCHE ZU KOBLENZ

Das Südportal am St. Castordom hat den ihm fehlenden Tympanonschmuck erhalten. Gerade das Tympanon bot zu allen Zeiten die Möglichkeit plastischer Erzählung. Es erhebt sich gleichsam wie ein Schild über der Portalöffnung, oder wie eine Stirn, die ihre Gedanken plastisch gibt. Tophinke sah sich bei der Gestaltung vor nicht geringe Schwierigkeiten gestellt. Einmal mußte er versuchen, das Tympanon so mit der Würde des romanischen Portals zu verbinden, daß die stilistische Diskrepanz nicht einen Mißklang in das Portalganze brächte, dann war er sich bewußt, daß eine stilistische Kopie betreffender romanischer Motive ebenfalls nicht gelingen würde. Als Motiv wählte er sich die in der frühchristlichen Zeit beliebte und auch später in mannigfaltigen Gestaltungen wiederkehrende Darstellung der Majestas Domini, umgeben von den Evangelistensymbolen. Diese historische Verknüpfung gibt er jedoch in ganz eigener Formulierung. Tophinke sieht die Einordnung des Tympanons in die Romanik nicht in der stilistischen Angleichung, sondern in einem



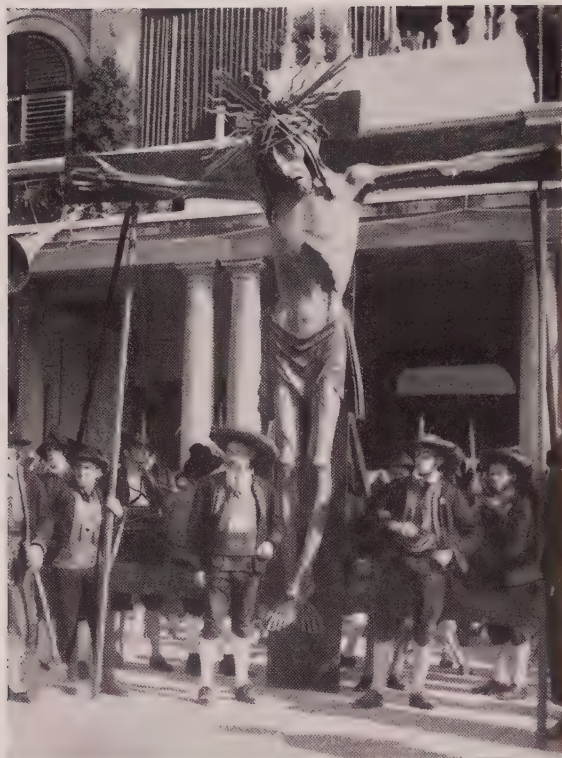
Phot. J. Scherb. Wien

ARCHITEKT KOSAK: REITER VOM FESTZUG  
Entwurf

inneren, seelischen Einleben. Das romanische Portal ist ein körperhafter Organismus in der Sichtbarmachung der statischen Verhältnisse und in der inneren Abgewogenheit seiner Glieder. Besonders betont wird dies noch durch die Verwendung organischer Motive, hier an St. Castor, durch den umrahmenden Blattkranz und die lebensvollen Kapitelle. In dieser organischen Einheit gibt sich das Portal in einer monumentalen Ruhe. Diese letztere ist für den Künstler der Ausgangspunkt seiner Gestaltung (vgl. Abb. S. 87).

Sein Tympanon erzielt jene zunächst durch die monumentale Gliederung, die sich in einer leisen, durch die Bogenform bedingte, Aufpfehlung verwirklicht. Christus in der Mandorla bildet die Achse des Bildfeldes, während die liegenden Gestalten von Löwe und Stier gleichsam die horizontale Gewalt des Torbalkens zum Ausklingen bringen. Zur feinen Abwägung der materialen Verhältnisse dienen die aufgeteilten Figuren von Engel und Adler, ein rhythmisches Gefühl, das sich auch bei den alten Portalanlagen findet. Durch diese Rhythmik ist der thronende Christus zum herrschenden Mittelstück geworden. Diese rein materiale Verwirklichung des Themas dient zugleich der starken seelischen Konzentration der Symbole auf die Christusgestalt. Dies Tympanon lebt im Geiste des romanischen Portals, während seine Formsprache eine andere ist. Tophinke gibt das Motiv in zeichnerischer, fast geometrischer Klarheit, ohne jedoch den plastischen Wert der Gestalten zu vernichten. Diesen letzteren sucht er zu erhalten, indem er jene als Freifiguren auffaßt. Die Tympanonfläche ist ihm nicht Reliefgrund, sondern atmo-





Phot. Paul Henning, Wien

TIROLER CHRISTUS VON SELLEMOND  
BEI DER PROZESSION BEIM  
WIENER DEUTSCHEN KATHOLIKENTAG



Phot. Paul Henning, Wien

UNTEN IM STADION: AUFMARSCH BEIM  
KATHOLIKENTAG IN WIEN

sphärischer Hintergrund, was sich deutlich zeigt in der graphischen Andeutung des Felsmotivs bei dem Adler. In der wirksamen Verteilung von Licht und Schatten, die den Freigügenreiz der Gestalten wesentlich mitbestimmt, erhält das Tympanon eine reiche, doch gehaltene Bewegtheit, die sich dem organischen Leben des Portals innerlich eingliedert. Diese letztere Rücksicht führte zugleich zu der stilistischen Berechnung, in der der Künstler die organischen Teile der Gestalten aus der übrigen, strengen stilistischen Durchformung herausnimmt. Es ist dies eine stilistische Diskrepanz innerhalb des Tympanons, die aber im Blick auf das Portalganze zu verstehen ist. Anton Maxsein

## Bücherschau

**K**atholische Kunst. Sonderheft des „Profil“, herausgegeben von der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs, Wien I. Hofburg, Zehradenstiege.

Anlässlich des Wiener Katholikentages erschien dieses nach seinem Inhalt wie nach seiner Ausstattung gleich vorbildliche Heft, das außer modernen Problemen auch Fragen der historischen Kunst berührt und auch das Programmatische streift. S. E. Eminenz Kardinal Dr. Theodor Innitzer beleuchtet in lapidaren Sätzen blitzlichtartig das Um und Auf moderner katholischer Kunst. Ihm folgt der Chefredakteur Arch. Ing. Dr. H. A. Vetter mit einem kleinen Essay über Kirche und Kunst, wenige aber treffende Worte. Im historischen Teil findet sich eine kurzgefasste Baugeschichte des Wiener Stefansturmes vom Dombaumeister August Kirstein. Probst Dr. Josef Weingartner (Innsbruck) untersucht die Gesamtanlagen der österreichischen Stifte aus der Barockzeit, während der verdienstvolle Leiter der Monatsschrift Dr. Vetter einige Schätze des Wiener Dom- und Diözesanmuseums bespricht. Max H. Joli berichtet auf Grund der Publikation von Coriolan Petranu „Monumente istoriceale Judetului bihor“ über die bodenständigen hölzernen Sakralbauten in Pensylvanien (Siebenbürgen) und den angrenzenden Bezirken. Wesentlich umfangreicher sind die Beiträge zur zeitgenössischen Kirchenkunst. Universitätsprofessor Dr. P. Anselm Weißenhofer, der um die moderne kirchliche Kunst in Österreich so hochverdiente Forscher, setzt sich mit den drei Typen: Landkirche, Stadtkirche und Siedlungskirche eingehend auseinander und belegt seine Ausführungen mit prachtvollen Beispielen. Über Kirchengrundrisse von heute schreibt Cleho anknüpfend an die Erweiterungsbauten in St. Anton am Arlberg und Brotdorf im Saargebiet, beide von Prof. Clemens Holzmeister genial gelöst und durchgeführt. Wertvolle Ergänzungen zum Aufsatz Prof. Weißenhofers bilden die drei Beiträge von Prälat Adrian Egger „Der moderne Kirchenbau und die liturgische Bewegung“ von Monsignore Franz Gebl über die „Moderne kirchliche Innenausstattung“ und die „Studie über den Orgelbau“ vom Domkapellmeister zu St. Stefan, Prof. Dr. Karl Walter. Sehr wertvoll ist die Untersuchung über das moderne Kirchengesamtkunstwerk von P. Gregor Hexges, O. F. M. Architekt Ceno Kosak bespricht seine ungemein eindrucksstarken Entwürfe zur eucharistischen Männerprozession anlässlich des Katholikentages. In das Werk des katholischen Malers und Bildhauers Hans Andre führt eine mit viel Verständnis und Liebe geschriebene Studie

von F. L. Sauer ein. Der kleine Rundblick über zeitgenössische Kirchenmusik von Josef Lechthaler beschließt dieses Sonderheft, das wieder einmal streng österreichischen Charakter besitzt. Bruno Binder

Alte und neue katholische Kunst. Führer durch die Ausstellungen beim Allg. Deutschen Katholikentag Wien 1933 (3. Heft des 5. Jahrganges der Zeitschrift „Kirchenkunst“). Kunstverlag Wolfrum, Wien I. 4<sup>o</sup>. 100 S., XX Tafeln mit 73 Abb. Preis S. 3.—, RM. 2.—.

Zu den acht Ausstellungen, die während des Katholikentages in Wien stattgefunden haben, ist als Sonderheft der bewährten österreichischen Zeitschrift „Kirchenkunst“ ein Gesamtkatalog erschienen, der in geschickter Weise lehrhafte Führung und sachliche Angaben vereinigt. Was in dem vorliegenden Heft unserer Zeitschrift nur im Auszuge mitgeteilt werden konnte, konnte hier alles umfassend, sozusagen dokumentarisch niedergelegt werden. Der Katalog zählt über 1000 Objekte auf, wobei viele andere Ausstellungsobjekte nur summarisch genannt sind. Die Ausstellungen sind dem Umfange wie der Qualität nach bisher einzigartig für einen deutschen Katholikentag, und besonders in der kühnen, aber innerlich berechtigten Vereinigung von alter und neuer Kunst kommt der Geist der Tradition wie der lebendigen Gegenwartsberechtigung im echt „katholischen“ Sinne zum Ausdruck. Es war schmerzlich für uns Reichsdeutsche, diesen Veranstaltungen nicht beiwohnen zu können. Um so mehr ist diese schöne und gut ausgestattete Schrift eine Erinnerungsgabe, aber auch ein wichtiges Dokument der künstlerischen Bestrebungen der Kirche in Österreich und damit im deutschen Stammeslande. Georg Lill

## DIE DRESDENER MADONNA VON COSTA ALS PIPERDRUCK

**V**on dem seltenen, frühitalienischen Meister, Lorenzo Costa, dessen hauptsächlichste künstlerische Wirksamkeit sich in Bologna entfaltete, hat die Dresdener Galerie ein Verkündigungsbild erworben, das durch seine farbige Eleganz und den wunderbar ruhigen Ernst seiner Darstellung den kostbarsten Stücken dieser berühmten Sammlung zugerechnet werden darf. Gegenüber dem byzantinischen Darstellungskanon und der frühmittelalterlichen Ikonographie sitzt die heilige Gestalt, das schleierumwallte Haupt geneigt, mit breiter Auslage der Gewandung auf der unteren Bildkante auf, und hält zwischen den Knien mit feinen, spitzen Händen das Buch, worin der betend versunkene Blick der Augen gesenkt ist. In den Raum zwischen Kopf und Buch, die wie Erker aus der Pyramide des formalen Aufbaus vorkragen, strömt die Taube des Hl. Geistes mit der Fülle des Menschwerdungsgeheimnisses ein, wodurch in formalem Sinne eine wundervolle Ausgewogenheit des Bildes bewirkt wird. Die wahrhaft groß gesehene und ganz monumental gestaltete Figur ist von einer farbigen Haltung bestimmt, die zwischen das gedämpfte Blau des Mantels und das an hellen Stellen weißlich rot gebleichte Karmin des Untergewandes schmale Streifen des grünen Manteluntersaumes trennend einschiebt und das Ganze vor kobaltblauem Hintergrunde zu scharfer Silhouettenwirkung bringt. Das ungewöhnlich schöne Bild ist kürzlich von der Gesellschaft der Münchner Piperdrucke meisterhaft re-



produziert worden. Die Wiedergabe ist wie bei fast allen Piperdrucken bis zur letzten Grenze des technisch Möglichen vorgestoßen, so daß nur noch die Unterschiede des Materiellen von den spezifisch taktilen Werten des originalen Eindrucks trennen. Nimmt man gar noch die Nachbildung des Museumsrahmens hinzu, so erreicht die Täuschung fast den Eindruck des Vollkommenen. J. J. Morper

### NEUE VOLKSTÜMLICHE KINDER-BILDCHEN

Die Gesellschaft für christliche Kunst GmbH. hat eine Serie von sechs Bildchen von der Künstlerin B. Hummel herstellen lassen. Hocherfreulich bleibt die geistige Einstellung dieser kleinen Andachtsbildchen; kein muckerisches Augenverdrehen und eingelerntes gekünsteltes Benehmen, wie es besonders der französische Devotionalienhandel Generationen lang gepflegt hat. Das kecke, frische, drollige Mädchen unserer Zeit ist es, das sich bei Tisch und Spiel, beim Beten und Lernen, im Walde und auf dem Schulweg ungeschminkt gibt und dem der Schutzengel gerade in dieser natürlichen, offenen Unschuld Begleiter, Lehrer und Mahner ist. Reizend, wie etwa der Schutzengel auf dem Schulwege im gleichen Takt nebenher marschiert oder Mitgefühl bei der Heilung des Hansimannes zeigt. Die Verschen, die unter den Darstellungen stehen, sind auch von derselben Naivität, ohne jede Schulmeisterei. Farbig sind die Entwürfe sehr wirkungsvoll, da bei aller berechtigten Vereinfachung die Farbe dekorativ und heiter gehalten ist. Ich glaube, daß diese Bildchen als echte Volkskunst viel Freude bei Kindern machen werden.

Georg Lill

### EIN GRUNDLEGENDES KUNST-HISTOR. NACHSCHLAGEWERK

Die Kunstgeschichte als verhältnismäßig junge Wissenschaft hat bis heute eines zusammenfassenden Sachlexikons entbehrt, wie es die Archäologie, die Prähistorie, die Volkskunde, ganz abgesehen von den alten Geisteswissenschaften: Theologie, Philosophie schon längst besitzen. Die Künstlerlexika, deren es viele, vor allem das ausgezeichnete „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler“ von Thieme-Becker gibt, verfolgen ja nur biographische Zwecke. Diesem Mangel steuert nunmehr das „Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte“, unter Mitwirkung von zahlreichen Fachleuten aus Wissenschaft und Praxis, herausgegeben von Otto Schmidt, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Greifswald. Um die Arbeit nicht ins Uferlose anwachsen zu lassen, beschränkt es sich auf die deutsche Kulturwelt, ohne daß gewisse Anfangspunkte der Entwicklung außerhalb der deutschen Grenzen völlig übergangen würden.

Um dem Leser einen Begriff der Anlage zu geben, ist es vielleicht am besten, nach Materien die Stichworte anzugeben, die in der soeben erschienenen ersten Lieferung enthalten sind. Aus dem Gebiete der Ikonographie: Aaron, Abel und Kain, Abendmahl, Abraham, Abschied Christi von Maria, Abundatia, Abyssus, Acis, Adam und Eva; aus dem Gebiet der Architektur: Abakus, Abatjour, Achse; aus dem Gebiete des Kunstgewerbes: Abendmahlsgerät, Abendmahlskanne, Abendmahls-

kelch (prot.), Abendmahlsteller, Ablutionsgefäß, Achat, Achatglas; aus dem Gebiete der bildenden Kunst: Abendmahlsengel, Accipies-Holzschnitt; aus dem Gebiete der Technik: Abguß; aus Grenzgebieten: Ablaß; aus der Trachtenkunde: Abt, Achselschild. Man sieht daraus, das Lexikon will in einer gewissen Hinsicht, wenn man so sagen darf, die archäologische Seite der Kunstgeschichte schildern. Der systematische Aufbau der Artikel ist vorbildlich. Ich führe dafür das Stichwort „Abendmahl“ an. Hier wird zuerst die historische Szene nach den Evangelien und der Darstellungsauffassung festgestellt, dann erfolgt die Entwicklung der Szene im allgemeinen von der frühchristlichen Kunst angefangen, ein dritter Abschnitt schildert die Bedeutung der Szene als Einsetzung des Altarsakramentes, ein vierter die Kennzeichnung des Verräters, ein fünfter die Szene als Passahfest. Weiter folgen die Prototypen im Alten Testament, die Feier des Abendmahls nach lutherischem Ritus. Beschlossen wird jeder Artikel durch genaue Angaben zu den Abbildungen. Gerade aus diesem Artikel mag ersehen werden, daß nicht nur der Kunsthistoriker, sondern auch der Künstler und Theologe reichste Aufschlüsse zu Erklärungen, aber auch praktischen Anwendungen erhalten. Der Artikel Abendmahl ist mit 16 Abbildungen illustriert, und zwar nicht den üblichen, sondern er bringt wirklich neues, ausgezeichnetes Material aus abgelegenen Gebieten, wie etwa der Buchmalerei. So ist auch die Illustrierung des Artikels „Abraham“ mit 17 Abbildungen ganz ausgezeichnet. Verfasser der Artikel sind hervorragende Fachmänner, darunter bekannte Namen wie Georg Stuhlfauth, Otto Schmitt, Joseph Bräun S. J., Paul Post.

Das Werk ist auf einen Umfang von vier Bänden in ungefähr 50 Lieferungen, jede Lieferung 64 Seiten in Lexikonformat, gedacht. Alle zwei Monate soll eine Lieferung erscheinen, die normal RM. 6.50, für den Subskribenten RM. 5.85 kostet. Man muß sich vorläufig nur auf den ersten Band subscribieren. Die erste Lieferung hat nicht weniger als 121 Abbildungen, wie überhaupt die Gesamtaufmachung eine sehr gute ist. (Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.)

Zur ersten Lieferung seien mir zwei kritische Anmerkungen gestattet. Zu dem Artikel „Abschied Christi von Maria“ wird Sp. 104 das Epitaph der Marg. Tucher von Paul Vischer aus dem Jahre 1521 im Regensburger Dom für diese ikonographische Szene in Anspruch genommen. Dabei ist sie einwandfrei nachgewiesen das kananäische Weib. (Vgl. Mader, Regensburg I, S. 124, Kunstinventar Bayerns II, Heft 22 und Aufsatz von Bischof Sigm. Felix von Ow.) Für „Abrahams Schoß“ wäre die Frage der Friedhofsanlage und der alten Bestattungsliturgie noch heranzuziehen gewesen. (Vgl. Halm-Lill, Bildwerke des Bayer. Nationalmuseums I, Nr. 85.)

Georg Lill

Clasen, Karl-Heinz: Die gotische Baukunst. Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 29, Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Die Monumentalpublikation des „Handbuches der Kunstwissenschaft“ geht nach langwierigem Prozeß, während dessen gar die durchgreifende Neubearbeitung einzelner Bände notwendig wurde, endlich ihrem Abschluß entgegen. Von dem Wenigen, das programmgemäß noch ausstand, erschien kürzlich: Karl-Heinz Clasen, „Die gotische

Baukunst“, und zwar als zweiter Band der Untergruppe: Die Baukunst des Mittelalters. Die Bearbeitung des ersten Bandes: „Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst“ lag in Händen Paul Frankls (1926). Bei allem Respekt vor der Einzelleistung kann man ernstlich nicht sagen, daß diese Unterteilung dem Ganzen vorteilhaft gewesen. Wie man sich auch immer zu den Betrachtungsweisen beider Bearbeiter einstellen mag, insbesondere zu der sehr problematischen Paul Frankls, man hätte doch auf jeden Fall gern gesehen, daß dem Gesamtwerk in jeder Beziehung der Wert auch eines organisch-einheitlichen Ganzen beschieden gewesen wäre. Daß die unglückliche Zweiteilung durch die heute sicher sehr hohen Anforderungen, die die Behandlung einer so großen Aufgabe an den einzelnen stellt, in der Beherrschung des Stoffs sowohl als auch in der Kenntnis der gewaltigen Literatur, bedingt gewesen und geboten worden wäre, kann nicht gut behauptet werden. Wo die entscheidenden Gründe zu jener Maßnahme liegen, entzieht sich unserer Kenntnis; in der Aufgabe als solcher sind sie jedenfalls nicht zu finden. Man ist demnach gezwungen, jeden Band für sich gesondert zu beurteilen und zeitlich also einen scharfen Schnitt gegen Ende des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts zu ziehen.

Hier handelt es sich nur um die Betrachtung des zweiten Bandes: „Die gotische Baukunst.“ Was will das Buch? Die Aufgabe zunächst eines Handbuches sieht der Verfasser in der Vermittlung von Wissensstoff und zugleich in dessen Einfügung in ein überschaubares historisches Gerüst. Nachdem die Schwierigkeiten hervorgehoben, die der Gesamtdarstellung der gotischen Architekturgeschichte heute noch entgegenstehen, heißt es weiterhin, schneller Orientierung halber gehe das Buch mehr vom Einzeldenkmal aus und versuche, das Wesentliche des Geschehens an der Einzelerscheinung zu erläutern. Sehr gut; mit anderen Worten also: Unerläßliche Vorbedingung ist die sorgfältige Überprüfung der Baugeschichte eines jeden der zu behandelnden Denkmale. Leider aber verläßt der Verfasser diesen Standpunkt sogleich, wenn er sein Werk fast stets auf den Ergebnissen anderer Forscher aufbauen will, und zwar mit der Begründung, diese müßten als durchaus gesichert gelten. Wäre dem nur so! Erst recht stößt er seinen anfangs aufgestellten Grundsatz wieder um, wenn er fortfährt: die Versuche, die die Entwicklung des künstlerischen Geschehens treibenden Kräfte und Gesetze zu erkennen, seien wichtiger als das vergebliche Abmühen um letzte Deutlichkeit des historischen Vorgangs. Also: Systematik um jeden Preis! Da aber nach Lage der Dinge in einem Handbuch vorläufig noch — wir stehen auch heute noch vielfach auf durchaus unsicherem Boden — der kritischen Analyse und nicht der Systematik der Vorrang gebührt — nicht als sei diese durchaus zu vermeiden —, ist es ohne weiteres ersichtlich, wie nah die Gefahr, daß ein vor-



TOPHINKE-KOBLENZ: TYMPANON AN ST. CASTOR IN KOBLENZ

gefaßtes System die Wirklichkeit des historischen Vorgangs vergewaltigt. Dieser Gefahr ist der Verfasser in der Tat nicht immer entgangen. Wert und Brauchbarkeit des Handbuches leiden naturgemäß nicht wenig darunter.

Schon in der Einleitung, ehe also die einzelnen Entwicklungsstadien geschildert und gebührend durchleuchtet, bemüht der Verfasser sich vor allem darum, an einem herausgegriffenen „Idealfall“, an der Kathedrale zu Amiens, als die eigentlich „gotischen“ Gestaltungsgesetze das „Prinzip der statischen Auflockerung“ und das „Prinzip der Vereinheitlichung“ aufzuzeigen, um erst dann im Verlauf der weiteren Untersuchung beides an den vorgeführten Bauten als das Entwicklungsgesetz darzutun. Doch wenn manche Bauten jene beiden Grundgesetze sprengen, also in eine den Reichtum der Entwicklung vergewaltigende Zwangsjacke gesteckt werden müßten, ist das methodische Verfahren des Verfassers m. E. von vornherein nicht gerechtfertigt und dürfte damit verfehlt sein. Auch ist dadurch, daß der Nachweis derartiger stilistischer Gestaltungsgesetze überhaupt erstrebt wird, in praxi wenigstens die stilistische Einheit des Zeitraums etwa vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Beginn des 16. als „Gotik“ anerkannt, wie trotz mancher abschwächender Vorbehalte der Verfasser übrigens schon in der Einleitung ausdrücklich bekennt: Das Wesen der Gotik muß hinter den Erscheinungen begründet sein. Zumindest aber hätte man zunächst eine grundsätzlich kritische Auseinandersetzung mit jenen heute nicht nur vielfach, sondern fast vollständig überalterten, aus vergangenen Zeiten noch vielfach künstlich aufrecht erhaltenen und kritiklos übernommenen Stilbegriffen „Romanik, Gotik, Renaissance“ erwartet. Diese heute doch so sehr drängende Aufgabe hat der Verfasser sich nicht gestellt. M. E. ist dies für die heutige Situation eine Schwäche des Buches. Denn falls jene hier von vornherein angenommene Stileinheit im Grunde gar nicht besteht, sondern lediglich einer Erkenntnisstufe entspricht und einer Zeitlage entstammt, der sich die Entwicklung einfacher, weniger reich, ja schematischer darstellen mußte als der in der Forschung weiter vorgeschrittenen Gegenwart, fallen sofort auch jene international einheitlich geltenden „goti-



schen“ Gestaltungsgesetze in sich zusammen, da sie nur auf der Basis jener angenommenen Stilleinheit gewonnen und nur mühsam unterbaut werden konnten.

In ihrer Vielfalt erfordern die historischen Erscheinungen, die nicht immer auf eine Ebene oder gar auf einen einzigen Nenner zu bringen sind, vielmehr weitgehende Berücksichtigung. Jedenfalls bleibt unbedingter Ausgangspunkt für jede nur irgendwie sichere Systematik der historischen Entwicklung zunächst einmal die gewissenhafte Analyse der einzelnen Bauwerke, die in jene Systematik einbezogen werden sollen. So z. B. — um in Kürze nur auf eines zu verweisen — sollte es wenigstens in einem Handbuch, das modernen Ansprüchen genügen will und sogar den Anspruch solider Zuverlässigkeit erhebt, nicht vorkommen, daß man einen Bau in die mittelalterliche Entwicklung einbezieht und ihm in ihr darüber hinaus eine hervorragende Stellung zuschreibt, der in Wirklichkeit eine Schöpfung erst des historisierenden 19. Jahrhunderts ist: der Hallenchor der Abteikirche zu Solesmes! Prüfen und Sichten ist nicht die letzte, sondern die verantwortungsvollste Aufgabe des Handbuchs!

Doch darf nicht verschwiegen werden, daß das Buch auch manchen Vorzug besitzt. So wird in anerkennenswerter Weise neben der bisher fast ausschließlich beachteten Sakral- auch die Profanarchitektur des gotischen Mittelalters behandelt; allerdings wäre vielleicht eine engere Verknüpfung beider Gebiete vorteilhafter gewesen. Auch mit der Gliederungsart, in die der Verfasser den Gesamtverlauf einbaut, beschreitet er bewußt neue und selbständige Wege. Nicht wie bisher erscheint ihm als Mittelpunkt der Gesamtaufteilung der Kulminationspunkt der „klassischen Hochgotik“ des 13. Jahrhunderts, sondern er koordiniert jene großen einheitlichen Bewegungen, die sich mit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts als Früh- und Spätgotik deutlich gegeneinander absetzen. Allerdings lassen wir dahingestellt, ob jener Zeitpunkt maßgebend und ob die Bezeichnung „Früh- und Spätgotik“ wirklich das Wesentliche trifft, ob es sich nicht vielmehr um zwei polare Bewegungen handelt, die von früh bis spät das Mittelalter durchziehen. Auch widerspricht der Verfasser sich hin und wieder, wenn er einerseits die „Spätgotik“ ein „Abebben und altersschwaches Erlöschen“, andererseits aber „keineswegs ein schwächliches Abklingen“ nennt! Innerhalb jener beiden Epochen der Früh- und Spätgotik wird jede Nation, insbesondere Frankreich, England und Deutschland eigens behandelt und in sehr glücklicher Weise innerhalb dieser Unterteilungen sorgfältig gegliedert nach Vorgeschichte, Vorstufe, Frühstufe, klassischer Stufe, Spätstufe; die Eigenart der deutschen Entwicklung wird insbesondere dadurch charakterisiert, daß der Begriff „Einbruch“ der „Gotik“ eingeführt und betont wird. Innerhalb des zweiten Hauptabschnittes „Profanbaukunst“ wird das gesamte Gebiet des Wehrbaues, der Klosterarchitektur, des städtischen Gemeinschaftsbaues und des Wohnbaues in guter Übersicht und mit manchem überraschend Neuen dargeboten.

Mehr, als es bisher geschehen ist, müßte bei derartigen Darstellungen der geschichtsbildende

Wert des wirklichen Kunstwerks zur Grundlage genommen oder erhoben werden. Die Inventarisierung in allen Ehren, aber von ihr allein vermögen wir nicht zu leben. Sie hat dem überragenden Kunstwerk zu dienen, es nicht in einer Fülle handwerklichen „Kunstgutes“ zu ersticken, sondern es aus ihr hervorzuheben (immer auf der Grundlage einer für die Architekturgeschichte in erhöhtem Maße notwendigen analytischen Methode). Auch vermögen „Querschnitte“, wie wir sie heute fast unterschiedslos durch die gesamte Kunstentwicklung zu legen pflegen, nicht mehr restlos zu befriedigen; wesentlich oder gar ausschlaggebend sind sie jedenfalls nicht immer. Denn genau so — eine Selbstverständlichkeit, die jedoch nur allzu häufig übersehen wurde — wie jedes Volk „vertikal“ durch alle Zeiten hindurch weiterlebt, so müssen wir Vertikalschnitte durch die Entwicklung der einzelnen Zeiten hindurch legen und die einzelnen Völker in und nach der durch ihre Eigenart geprägten Struktur als geschlossene Einheiten werten und nicht anders ihre künstlerischen Äußerungen; Querschnitte sollten höchstens Hilfsmittel sein. Das, was wir z. B. in Europa etwa unter „romanischer“ oder „gotischer“ Kunst zusammenfassen, erweist sich bei eindringenderer Betrachtung ja im Grunde genommen als so verschieden, daß jede derartige Zusammenfassung auf große innere Schwierigkeiten stoßen dürfte. Viel entscheidender und deshalb auch für die wissenschaftliche Forschung in den Vordergrund zu stellen ist das Natürlich-Gegebene, das Volklich-Persönliche. Völker verleugnen niemals ihre Eigenart, weil sie als Einheiten entsprungen sind, mögen sie sich auch noch so wandeln in den Zeiten und gegenseitig beeinflussen; was von dem einzelnen Menschen gilt, gilt in weit höherem Maße noch von dem einzelnen Volk: „Wie du anfangst, wirst du bleiben.“ — Sind ein mittelalterlich-deutscher Dom und eine mittelalterlich-französische Kathedrale z. B. überhaupt vergleichbar — was ich mindestens in Zweifel ziehen möchte — sind doch ihre wenigen Vergleichsmomente von einer so untergeordneten Bedeutung, daß es auf sie gar nicht ankommt, sondern auf die sehr erheblichen Unterschiede. Mögen volklich verschiedene Kunstwerke noch so „gleichzeitig“ und noch so „generationsgebunden“ sein, sie unterscheiden sich eben doch, und zwar so wesentlich, wie einzelne Völker sich unterscheiden. Deshalb vermag der wirklichen Entwicklung nur eine Betrachtungsweise gerecht zu werden, die von diesem Blickpunkt ausgeht.

Ein nicht immer gleich ausführliches Literaturverzeichnis beschließt das Ganze. Die Abbildungen lassen wie in fast allen Einzelbänden des „Handbuches“ auch hier sehr viele Wünsche unbefriedigt; manchen weniger bekannten Bau muß man noch immer vermissen, während z. B. der Kölner Dom zum soundsovielten Male in mehr oder minder brauchbaren Abbildungen vorgeführt wird.

Alles in allem: ein Werk, das uns zwar manchen Dienst leistet, für den wir dankbar sind, aber das doch nicht immer so vorwärtsführen wird, wie man es hätte erwarten dürfen.

Hans Peters-Tübingen







PIERRE DUBREUIL

phot. Marc Vaux - Paris

## DIE GEBURT CHRISTI

# DIE RENAISSANCE DER KATHOLISCHEN KUNST IN FRANKREICH

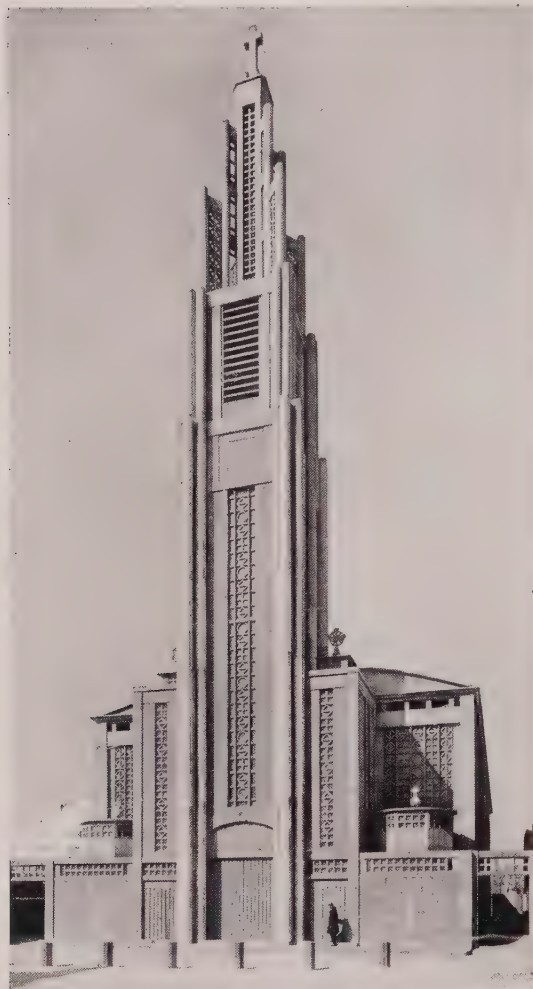
Von MAURICE BRILLANT. — Übersetzung von J. J. MORPER

Wir legen unseren Lesern eine Übersicht über die Bestrebungen der kirchlich-katholischen Kunst in Frankreich vor, die von einem der besten Kenner der Materie, Maurice Brillant, Schriftleiter der hochangesehenen Zeitung „La Vie catholique“ und Verfasser eines Buches über die heutige christliche Kunst, geschrieben ist. Wir betonen ausdrücklich, daß wir dem Verfasser völlig freies Wort gegeben haben, weil wir die Anschauungen der französischen Katholiken, auch dort wo sie von deutschen Auffassungen abweichen sollten, unseren Lesern vortragen wollten. Dieses Heft über französische christliche Kunst schließt sich früheren über die Schweiz, Italien, Österreich, die Missionen an und soll unseren Lesern das Gemeinschaftliche heutiger katholischer kirchlicher Kunst wie die nationalen Unterschiede innerhalb dieser Gemeinschaft deutlich werden lassen. Die Schriftleitung.

## Verfall und Erneuerung

Wir erleben heute in Frankreich ein prachtvolles Aufblühen der christlichen Kunst, eine Lust und Zuversicht ihres Gedeihens, die sicher noch zunehmen werden. Diese Blüte ist jung, oder wenigstens ihre Entfaltung ziemlich neu. Im Laufe des ganzen 19. Jahrhunderts entartete die religiöse Kunst immer mehr, bis sie schließlich in jener Schallheit und Mittelmäßigkeit unterging, die unter dem Namen der Kunst des „Quartier Saint Sulpice“ durch Huysmans Angriffe berühmt geworden sind. Der gefeierte Schriftsteller hat in diesem Kampfe für die Schönheit des Heiligtumes die wertvollsten Dienste geleistet, doch vor allem durch seine destruktive Kritik. Denn, was den Aufbau anbelangt, so hätte seine ausschließliche und ein wenig beschränkte Vorliebe für das Mittelalter uns nur zu einer Nachahmung geführt, was der modernen Kunst und jeder lebenden Kunst widerstreitet. Allerdings haben einige echte Künstler und, wenn wir an die Delacroix der Kirche Saint Sulpice denken, sogar einige Meister hier und dort die Ehre gerettet. Andere wieder, die sich bereits im besondern der „défence et illustration“ der christlichen Kunst gewidmet hatten, waren lediglich einsichtige und mutige Pioniere, notwendige Bemühungen, die die Zukunft vorbereiten halfen, und ohne die wir nicht wären, was wir sind. Man darf auch nicht vergessen, daß die „Société de Saint Jean“, die talentvolle Künstler ohne Unterscheidung von Schulen zusammenfaßt und als erste den Kampf im geschlossenen Verband geführt hat, heute den sechzigsten Jahrgang ihres Bestehens erreicht. Sie steht noch immer in voller Blüte unter ihrem Präsidenten Paul Jamot, dem Nachfolger von Henry Cochin, und vereinigt in ihrem Schoße mit liebenswürdiger Weitherzigkeit die verschiedenen Gruppen, auf die wir noch zu sprechen kommen werden, und zahlreiche einzelstehende Künstler. Sie repräsentiert gleichsam offiziell die christliche Kunst: Man wendet sich an sie, wenn es bestimmte gemeinsame Kundgebungen gilt (z. B. Ausstellungen im „Musée Galliéra“ oder in Rouen, Abteilung: Kirche auf der Ausstellung der dekorativen Künste und der Kolonialausstellung), wenn es bestimmte Kongresse, bestimmte Anlässe gilt. Sie übt auf uns einen wohltätigen Einfluß aus, sie ist uns teuer. Sie hat während der zwölf Lustren ihres Bestehens gute Arbeit geleistet. Doch seit fünf- und zwanzig oder dreißig Jahren vor allem hat sich ein zäher Aufbauwille entwickelt und eine junge, tapfere Schar von Künstlern, unterstützt von Schriftstellern, Kritikern und Liebhabern, die Schulter an Schulter mit ihr kämpften, hat in steter und beschleunigter Bewegung, ohne Rast und gegen tausend Widerstände wirklich eine neue christliche Kunst geschaffen und eine glänzende Renaissance erweckt. Diese Bezeichnung ist gewiß sehr entsprechend, da es sich um die Wiederaufnahme einer vergessenen, wenn nicht verlorenen Überlieferung handelt (genau so wie bei der Renaissance der dekorativen Kunst in unserer Zeit). So vermindert sich nach und nach die skandalöse Trennung zwischen der Kunst — der lebenden Kunst — und dem religiösen Publikum, eine Trennung, die zu keiner anderen Zeit existierte, weil die religiöse Kunst in den verschiedenen Jahrhunderten immer die Sprache ihrer Zeit gesprochen hat. Übrigens beschränkt sich diese Erscheinung nicht speziell auf die christliche Kunst, sondern das Publikum, ob christlich oder nicht, hat im Laufe, vor allem aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der ganzen lebenden Kunst widerstanden, sei sie nun profan oder sakral gewesen. Man kann hier nicht die Gründe dieser Tatsache untersuchen: einer jedenfalls ist die rapide Geschwindigkeit, mit der sich die Kunst seit 75 Jahren immer wieder gewandelt hat, so





Phot. Chevojon, Paris

AUG. U. G. PERRET: KIRCHE NOTRE DAME  
LE RAINCY BEI PARIS. FASSADE

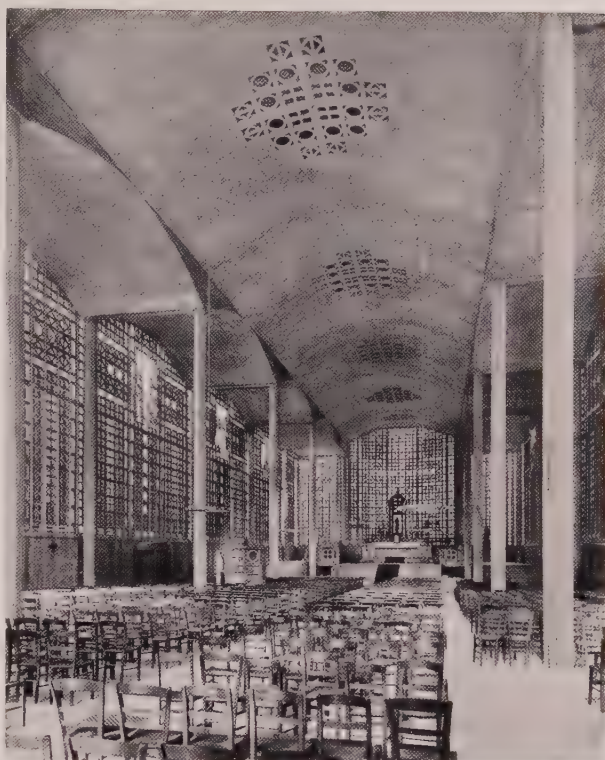
daß schließlich das Publikum außer Atem geriet. Die Situation beginnt sich übrigens zu ändern unter der Einwirkung der vielfachen Ausstellungen, einer Presse, wo die Kritik weniger „rückständig“ als ehemals ist, und der dekorativen Kunst, die ins moderne Leben eindringt und nach und nach den Geschmack des einfachen Mannes umbildet. Die christliche Kunst profitiert davon. Ihre Renaissance ist heute durchaus gesichert. Gewiß: es gibt noch viel zu arbeiten, viele alte Gewohnheiten zu überwinden. Doch der Kampf ist gewonnen bei den Sachverständigen, bei einem Teil des guten Publikums und, was bemerkenswert ist und für die Zukunft das Schönste erhoffen läßt, beim jungen Klerus, weil er von einer lebendigen geistigen Regsamkeit erfüllt ist, von der Liebe zu seiner Zeit, auf die er einwirken will, und von einem glühenden, elastischen und vielgestaltigen Eifer.

### Zwei große Meister

Man kann nicht von dieser ernsten Bemühung sprechen und die schönen Resultate verzeichnen, ohne zuvor zweier sehr bekannter Meister verehrungsvollst zu gedenken, die in der französischen Malerei einen hervorragenden Platz einnehmen: Maurice Denis (Abb. S. 96, 97, 105) und Georges Desvallières (Abb. S. 99), beide vom Institut, Akademie der bildenden Künste. Sie haben dort als beliebte und allgemein bewunderte Chefs und Anreger eine Hauptrolle gespielt, Maurice Denis vor allem, der ältere von beiden, zuvörderst durch das Beispiel, das er gab, dann aber durch die trefflichen Werke, die jedermann kennt, und deren Vielseitigkeit ebenso in Erstaunen setzt

wie die Musik seiner Farbgedichte unser Entzücken bildet. Es ist eine zum Vorteil ausschlagende Vielseitigkeit, die den Weg zu mannigfachen Unternehmungen wies und wirklich aus ihm so etwas wie einen „Dirigenten“ macht: sie geht von untereinander so verschiedenen Staffeleibildern, in denen er die ewigen Themen auf eine ganz originelle Weise instrumentiert (so z. B. seine wundervollen „Annonciations“), weiter zur Illustration, worin er sich nicht weniger hervortut und dank deren er uns einige der schönsten Bücher dieser Zeit geschenkt hat (wie z. B. die „Fioretti“ oder „Das Leben des hl. Dominikus“), und zu umfänglichen dekorativen Ensembles (wie das von Vésinet z. B., mit dem er debütierte; die Apsis von St. Paul in Genf, ein umfangreiches christliches Heldengedicht; St. Ludwig in Vincennes, eine große geschichtliche Komposition; seine ausgezeichnete Kapelle des Priorats auf seinem Besitztum in St. Germain-en-Laye in der Nähe von Paris und andere noch). Sie verwendet die verschiedensten Techniken, das Fresko, das Mosaik, das Glasgemälde, immer mit dem gleichen Glück; vergessen wir nicht die Lithographie, den Bildruck und was weiß ich noch! Aber er hat auch viel gewirkt durch eine immer auf dem Posten stehende, einsichtsvolle Propaganda, durch seine Vorträge, seine Artikel, seine Bücher (seine beiden Bände: „Théories“ und „Nouvelles Théories“, Muster von Kritik und Ästhetik, enthalten zahlreiche Seiten über die sakrale Kunst); denn dieser hochgebildete Mann, der in allen Künsten sich auskennt, für alles aufgeschlossen ist, ist ein ausgezeichneter Schriftsteller. Er hat endlich gewirkt durch eine Institution wie die „Ateliers d'Art

Sacré“, die er mit Hilfe von Desvallières gegründet hat. Der feine Desvallières — ein Maler von einer unvergleichlichen Größe, Kraft und Tiefe des Gefühls —, der Meister der tragischen Herz-Jesu- und der ergreifenden Geißelungsbilder (Abb. S. 99), welcher andererseits mit einem Lyrismus, einer Eingebung und einem prachtvollen Leben jenes umfängliche dekorative Ensemble aufgerichtet hat, das die Kapelle des Herrn Rouché (Direktors der Oper und Mitglieds des Instituts) in St. Privat darstellt, ohne von seinen lebendigen und glänzenden Glasfensterkartons zu sprechen — dieser Desvallières hat Seite an Seite mit Denis gearbeitet und wie er durch das Wort, durch die Feder, durch die Hingabe gewirkt. In der Geschichte der neuen christlichen Kunst werden die Namen dieser beiden Freunde unzertrennlich bleiben, wie sie es heute für uns sind. Ich werde keine weitere Anspielung auf ihre Werke machen, die übrigens genug bekannt sind, doch müßte eine nur etwas ausführlichere Studie über diesen Gegenstand eine wirkliche Monographie über beide enthalten. Übrigens will ich hier vor allem die allgemeinen Kennzeichen und die Richtungen der christlichen Kunst aufzeigen. Ich werde nur einige Künstler als Beispiele anführen oder weil mir ihre Namen ganz von selber in die Feder kommen, d. h. ich werde viele „Auslassungen“ machen (die christlichen Künstler oder diejenigen, die gelegentlich wichtige religiöse Werke hervorgebracht haben, sind sehr zahlreich), ich werde viele Ungerechtigkeiten begehen, da ich die Namen, die ich nenne, nicht nach dem Verdienst aufzählen kann.



Phot. Chevojon, Paris

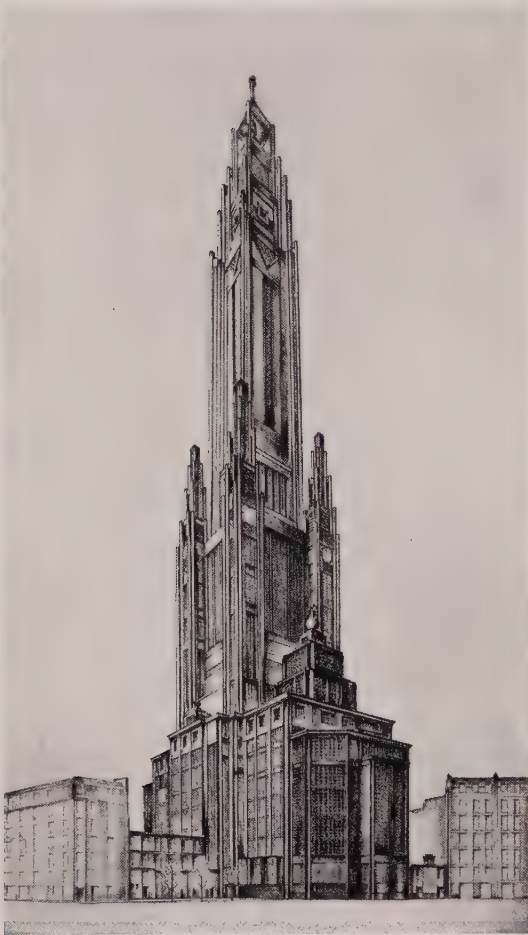
A. U. G. PERRET: KIRCHE NOTRE DAME LE RAINCY  
BEI PARIS. INNENRAUM

### Die Prinzipien und Tendenzen der modernen christlichen Kunst

1. Die neue christliche Kunst bildet keine Schule, noch weniger ein Orchester. Die verschiedensten Stile und Manieren treffen sich in ihr und verhindern weder Kameradschaft noch Freundschaft, noch Zusammenarbeit. Es ist selbstverständlich, daß diese vielgestaltige Kunst, wenn sie unter der jungen Phalanx ihren Platz einnehmen will, immer lebendig, „aufrichtig“, modern sein und die Sprache unserer Zeit zu den heutigen Menschen sprechen muß. Wenn man in den früheren Jahrhunderten nach Vorbildern gearbeitet hätte, so hätte sogar die Gotik, die einige wieder kopieren möchten, nicht entstehen können, und man würde im 13. Jahrhundert die Basiliken des 4. Jahrhunderts nachgeahmt haben, wenn nicht gar die Katakomben. Die christliche Kunst ist keine abgesonderte, isolierte Kunst, sie macht die Veränderungen der Kunst innerhalb ihrer eigenen Welt mit, trifft auf die gleichen Hindernisse und triumphiert über sie in gleicher Weise; sie unterscheidet sich davon — was jedoch keineswegs eine Stilverschiedenheit einschließt — nur durch die Inspiration und die behandelten Gegenstände, wenn es sich z. B. um Malerei oder Plastik handelt, nur durch die Anpassung an einen besonderen Zweck, wenn es sich um Architektur oder dekorative Kunst handelt.

2. Diese Anpassung ist in der Tat wesentlich und fordert die Kirche zuallererst von den Künstlern, die auf ihrem Bauhof arbeiten. Sie besteht nicht auf einem bestimmten Stil. „Es gibt in der religiösen Kunst“, sagt J. Maritain, „keinen reservierten Stil, es gibt keine religiöse Technik.“ Selbst die Entwicklung der religiösen Kunst, welche zu allen Zeiten mit derjenigen der profanen Kunst zusammengeht, erweist es



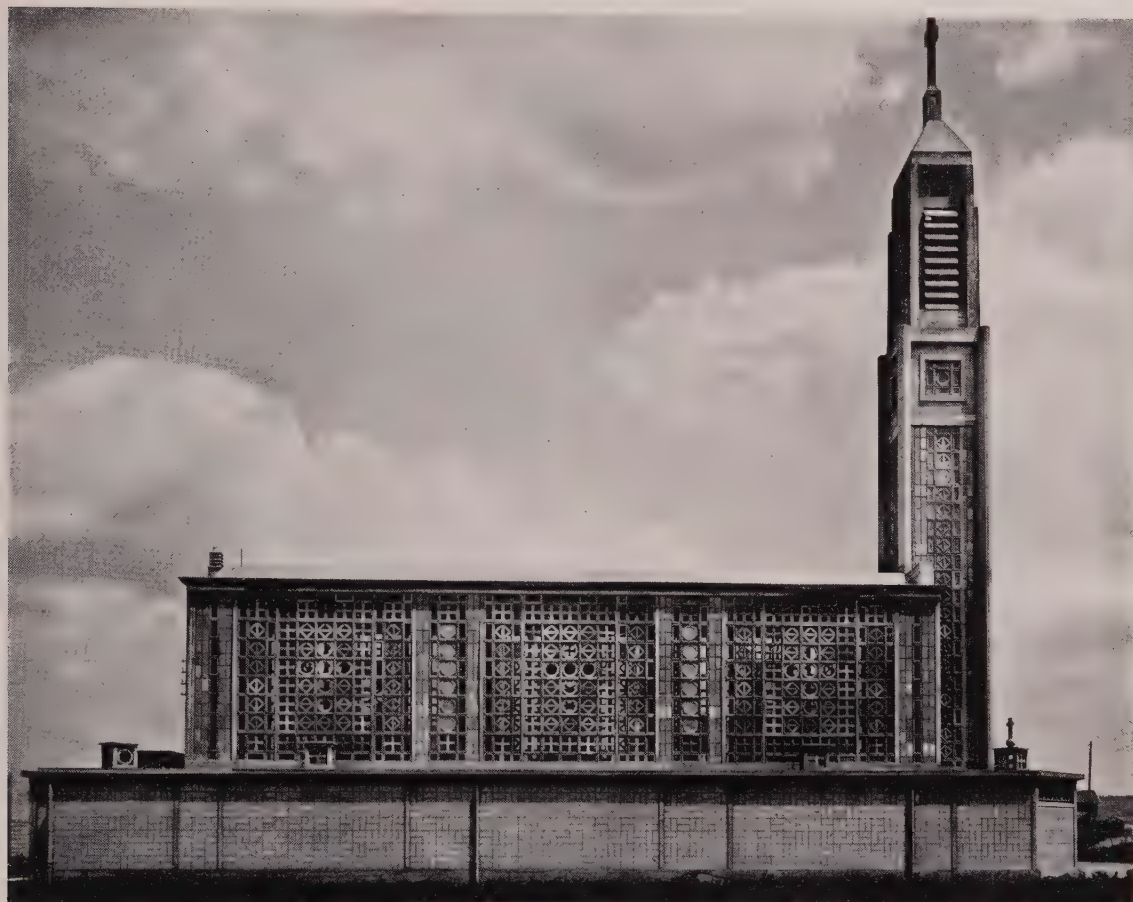


A. U. G. PERRET: PROJEKT EINER BASILIKA  
DER HL. JEANNE D'ARC, 1926

deutlich genug. Ein Beispiel bietet sich dafür und erläutert unter unseren Augen die lebendige Anpassungsfähigkeit der Kirche, welche nicht aus Voreingenommenheit irgendeine künstlerische Form zurückweist; die es vielmehr als ein hohes Glück empfindet, wenn sie sieht, wie die verschiedensten Schönheiten ihre Garben zu den Füßen des Meisters niederlegen: Das ist die junge Missionskunst. Man weiß, daß Pius XI. nach der klugen und weitherzigen Tradition der Kirche, die, indem sie ihr ewiges Evangelium allen Völkern bringt, gerne bei deren Kulturen und deren Geschmacksrichtungen Anleihen macht, um es ihnen verständlicher und liebenswerter zu machen, seinen Missionären an das Herz legt, beim Bau von Kirchen oder bei der Bildung einer Ikonographie, die Stile und Techniken der Länder sich anzueignen, denen sie Gottes Wort predigen. So hat das entstehende Christentum kühn die griechisch-römische Kunst getauft, indem es ihr nicht nur Motive der reinen Dekoration entlehnte, sondern auch mythologische Themen wie Orpheus oder den widertragenden Gott, der in den Guten Hirten umgebildet worden ist. In gleicher Weise schafft sie sich im 20. Jahrhundert eine christliche japanische Kunst, in der die feinen Arabesken und die Figuren einer fremden und wuchernden Poesie, unter welchen man die Götter und Helden verehrte, heute dazu dienen, den wahren Gott und seine Heiligen zu besingen. Ich habe im besonderen Reproduktionen von sehr frommen und sehr ergreifenden Muttergottesdarstellungen im japanischen Stil gesehen. Und was

sich hier in Java ereignet, ereignet sich auch anderswo mit Erfolg. Es ist eine Kunst, die am Anfang steht, aber noch schöne Blüten erwarten läßt.

3. Worauf jedenfalls die Kirche strikte bestehen wird, wenn es sich um ein geweihtes Gefäß oder ein liturgisches Gewand handelt, das wird eine gewisse Qualität des Stoffes sein (die oft genau festgelegt ist: eine bestimmte Seide oder ein bestimmtes Verhältnis von Seide, ein bestimmtes Metall), und eine gewisse Echtheit des Materials. Sie wird, im allgemeinen, aus Respekt vor den göttlichen Dingen alles Unechte verwerfen, vor dem übrigens unsere christlichen Künstler selbst einen Abscheu haben. Die Forderungen des kanonischen Rechtes stimmen mit den durchaus gesunden ästhetischen Prinzipien überein, die außerhalb der Kirche gelten und welche die moderne Kunst, sogar die profane, mit jedem Tag genauer befolgt. Die Kirche wird also die Forderung stellen, daß der Kelch ein Kelch sei — nicht irgendeine Vase mit phantastischen Linien — und seinem Zweck dienen kann. Daher sind bestimmte Vorschriften des kirchlichen Rechtes und der Liturgie erlassen worden, die sich auf das Mobiliar, die Kultgegenstände, mitunter auf die Architektur beziehen. (Was die bildende Kunst betrifft — Malerei, Mosaik, Bildhauerei oder figürliche Glasmalerei usw. — so wird die Kirche nicht weniger rechtmäßigerweise fordern, daß das Dogma dabei respektiert werden soll, daß man dabei nicht „eigene Erfindungen“ unterlaufen lasse, die den Sinn der Darstellungen fälschen, und endlich, daß eine gewisse Schicklichkeit gewahrt werde. Es ist notwendig hinzuzusetzen, daß diese Vorschriften und Verbote — der Katholizismus ist durchaus kein erstarrter Hieratismus, der tyrannisch über die unschuldigsten Einzelheiten herrscht — dem Künstler mehr Freiheit lassen, als man auf den ersten Blick glauben möchte. Der

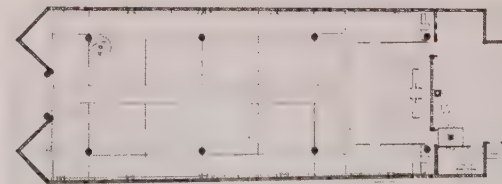


A. U. G. PERRET: KIRCHE STE.THERESE VON MONTMAGNY BEI PARIS, 1925

Phot. Chevojon, Paris

Theologe und Künstler Pater Louis hat uns davon genaue und typische Beispiele gegeben.) Sie hat niemals die Originalität gehindert, sich zu zeigen, noch das Genie erstickt.

4. Daß das Kunstwerk — und besonders das dekorative Kunstwerk, das Werk der angewandten Kunst, der Gebrauchskunst — sich seiner Funktion anpassen soll, die in unserem Falle eine religiöse Funktion ist —, der einfachste gesunde Menschenverstand genügt, um uns davon zu überzeugen. Es ist eine Regel, die sich ebensogut auf das profane Gebiet anwenden läßt. Eine Kirche, bevor sie originell, malerisch, genial, wenn man will, sein darf, soll zuallererst ihre Aufgabe als Kirche erfüllen wie ein Theater zuerst die Eigenschaften eines Theaters entwickeln soll, nämlich bequem für das Spiel der Schauspieler und das Vergnügen des Publikums eingerichtet sein soll. Wie groß auch immer die Würde einer Kirche sei und über die eines Theaters hinausrage, das Prinzip ist in beiden Fällen das gleiche. Die guten Architekten unserer Zeit fügen sich dieser Aufgabe leicht. Sie haben aufgehört Akademiker zu sein, die sich wunderbare Pläne ohne praktischen Sinn ausdachten, und sind Konstrukteure geworden, die das Nützliche im Auge haben — das Nützliche, aus dem das Schöne von selbst entstehen soll. Wie ein Tafelgeschirr ein Tafelgeschirr sein soll, aus dem man bequem essen und trinken kann, und wie diese Qualität dem Reichtum des Aussehens und dem gefälligen Kolorit vorangeht —, so müssen das Ziborium, der Kelch, die Patene, die Kännchen usw. den Erfordernissen des Heiligen Mahles sowie den Regeln der Liturgie entsprechen. „Man möbliert



Phot. Chevojon, Paris

GRUNDRISS VON MONTMAGNY





Phot. L. Le Boyer

DOM BELLOT O.S.B. KIRCHE VON AUDINCOURT (DOUBS), 1932

nicht," sagt François Fosca, „ein Kinderzimmer wie das Büro eines Bankiers“, noch ein Oratorium wie ein Studio. Dies heißt das „Gesetz der Schicklichkeit“ (La Loi de Convenance) und begreift fast alle für die kirchliche Kunst wesentlichen Vorschriften. Die moderne Ästhetik wird es willig im Heiligtum annehmen, wie sie es außerhalb desselben annimmt, seit sie bewußt die Unterwerfung unter den Zweck oder „die Forderung der Sachlichkeit“ predigt — eine künstlerische Tugend, die nicht sehr weit von einer moralischen Tugend entfernt ist. So kehrt man wieder mit Nutzen zur ehrbaren Tradition der alten Handwerker zurück.

5. Dieses Gesetz der Schicklichkeit (Convenance) schließt (ich spreche vor allem von den figürlichen Denkmälern) einen anderen „Zwang“ in sich ein, den unsere christlichen Künstler — ich meine die fortgeschrittensten und kühnsten — sich selber freudig auferlegen: die Lesbarkeit, die Klarheit. Was auch einige noch rebellische Geister darüber denken mögen, sie haben sich doch bemüht, klar zu sein. Die christliche Kunst — soweit sie für die Kirche bestimmt ist — wendet sich an ein großes Publikum, oft ein sehr einfaches Publikum, das wenig mit den künstlerischen Kontroversen des Tages vertraut ist: sie soll zu allen sprechen. (Die Lesbarkeit läßt übrigens gemäß den verwendeten Techniken verschiedene Grade zu; sie ist notwendiger bei einer Malerei als bei einem Glasfenster, das natürlicherweise mehr zur Dekoration gehört). Ebenso wird die eigentlich religiöse Kunst die Dunkelheit meiden oder die kühnen Vereinfachungen und jene Unvollendetheit, die uns oft mehr besticht als eine sehr deutliche Sprache; aber in der Kirche spricht der Künstler zur ganzen Welt und nicht zu gebildeten Liebhabern. Andererseits scheint außerdem bei einem Bild oder einem Kultgegenstand, nach einer Beobachtung von Maritain, eine gewisse Vollendung, die nicht übertrieben oder akademisch sein soll, von der Ehrfurcht gefordert zu werden, die dem Heiligtum gebührt. Man wird nicht bedacht sein, in einer Kirche mit dem Suchen nach Kühnem und Seltsamem, die sonst sogar für das Leben der Kunst notwendig sind, und dem Forschen nach technischen Kniffen sich abzugeben, die man immer an anderen Stellen wagen kann, die aber, wenn sie zu weit getrieben sind, die Würde des Ortes und die Liebe, die man den Gläubigen schuldig ist, verbieten. Nicht mehr als die liturgischen Vorschriften würde dies die wahre Originalität töten. (Übrigens wessen wir in der Kirche bedürfen, sind weniger tief originelle Schöpfungen, obgleich man sie wünschen mußte, als klare, ehrliche, der Würde des Ortes angemessene Hervorbringungen.) Aber man wird eine Unterscheidung machen zwischen der eigentlich sakralen oder liturgischen Kunst, die für die

Kirche und den Kult bestimmt ist und die sehr genauen Forderungen unterworfen ist, und der religiösen Kunst im weiteren Sinne des Wortes (wie es ein Bild mit religiösem Inhalt ist, das für eine Privatwohnung gemalt ist), die mehr Freiheit zuläßt. So unterscheidet man Musik, die dazu bestimmt ist, während der hl. Messe aufgeführt zu werden und religiöse Konzertmusik. Wenn man ein Werk der religiösen Kunst beurteilt, ist also notwendig, sich zuerst zu fragen, zu welcher von beiden Kategorien es gehört.

#### Die heutige dekorative Kunst und die Kirche

Obgleich es noch keineswegs einen katholischen Stil an sich gibt, zeigt doch die Kunst unserer Zeit, besonders die dekorative Kunst, Vorzüge, die, wie mir scheint, sich sehr wohl mit den Bedürfnissen des Kultes und dem Geist der Liturgie vereinbaren lassen. Diese Nüchternheit, diese Entfernung von allem Rhetorischen, diese Vorliebe für klare Linien und geglättete Oberflächen, die bis zur Verfemung der ornamentalen Plastik geht, ob nun bei den Möbeln, wo man ihren Reiz durch die Schönheit der Materie und durch die Harmonie der kostbaren Hölzer ersetzt, ob nun bei der Architektur, welche ihre Wirkungen aus dem Spiel des Vollen und Leeren und der Anordnung der Grundrisse gewinnt, die manchmal bis zur Kahlheit geht, endlich diese Kürze, „*imperatoria brevitās*“, diese Selbstzucht, stimmen sie nicht mit der antiken römischen Liturgie überein mit ihrer nüchternen und gezügelten Vornehmheit, ihrer Klarheit, ihrem prägnanten Reichtum und der metallischen Fülle ihrer Gebete (ich meine die der guten Zeit), die die

reine Freude des Liturikers sind? Es ist sicher, daß ein Altar wie der, den die Mönche von Solesmes in ihrer Kirche aufstellen ließen, ein einfacher und gediegener Marmortisch aus einem kostbaren, warmen und geäderten Marmor, Denkmal einer ganz echten und schmucklosen Architektur, elegant und harmonisch (hier ist eben die Schönheit der Materie und die Reinheit der Linien!), daß dieser Altar, der sehr modern ist und unserem Geschmacke entspricht, gleichzeitig sehr liturgisch und den kultischen Bedürfnissen angepaßt ist. Man wird das Gleiche von ihren priesterlichen Gewändern und ihren heiligen Gefäßen sagen. Ein natürlicher Bund der modernen Kunst mit der Liturgie! Ja, die „Logik“, welche man überall in unserer dekorativen Kunst sucht, ihr architektonischer Sinn, ihre Vorliebe für das echte Material, ihr Horror vor dem „Talmi“, ihre Liebe zu schönen, ehrlichen und gediegenen Techniken und zum rechtschaffenen Handwerk, ihr Wille, jede Technik auf ihr Gebiet zu beschränken und sie keineswegs die Schranken überschreiten und beim Nachbar plündern zu lassen, endlich die beständige Sorge, wie ich schon sagte, sich sehr genau ihrer Funktion anzupassen und aufs beste unter allen Umständen bestimmten Zwecken zu dienen — dies alles scheint mir wundersam übereinzustimmen mit den Forderungen des christlichen Kultes. Diese Eigenschaften sind übrigens traditionell und haben, obgleich sie in den verschiedenen Zeiten verschieden aussahen, alle großen Epochen der Kunst gekennzeichnet. Wir entdecken heute die wirkliche Tradition und ihre Lehren wieder, aber wir passen sie uns unseren Bedürfnissen und unserem Geschmack



BARBIER: KIRCHE NOTRE DAME DE L'ESPÉRANCE (DER GUTEN HOFFNUNG), PARIS  
QUARTIER DE LA ROQUETTE, 1932  
SKULPTUREN VON G. DUFRASNE





Phot. Vizzavona, Paris

MAURICE DENIS: NOTRE DAME DE L'ÉCOLE (UNSERE LIEBE FRAU IN DER SCHULE)

an, wir entdecken auch die alten Techniken wieder, die ihre Probe bestanden haben, ob es sich nun um Glasmalerei, Mosaik, Wirkerei, Holzschnitt, Schmiedekunst usw. handelt. Der Fortschritt besteht darin, daß wir — was eine schwierige Sache ist — ein verlorenes oder verdorbenes Handwerk wieder aufnehmen. Wir passen es uns zudem an, wir bereichern es und wir sichern ihm den Gewinn der wissenschaftlichen Entdeckungen. Man muß übrigens bemerken, daß, wenn die römische Liturgie großen Geschmack an der Nüchternheit findet, dies nicht geschieht, um einem trockenen Puritanismus nachzugeben und die ewige christliche Freude zu verbannen. Die glänzenden Allelujahs des gregorianischen Chorals singen und sagen es laut, und eine Kirche, die den reichen und seltsamen Barock begünstigt hat, ist nicht Bote der Traurigkeit und der unerbittlichen Strenge. Doch unsere heutige Kunst, wenn sie auch den Wortschwall vermindert, kennt sehr wohl die Anmut und die Fröhlichkeit und kann den religiösen Jubel ausdrücken.

#### Einige Ausstellungen

Diese Geeignetheit der modernen Kunst, dem Kult zu dienen, offenbarte sich klar auf der im Herbst 1929 im Museum Galliéra zu Paris von dem tüchtigen Konservator Henry Clouchot und der „Société Saint Jean“ organisierten Ausstellung. Diese „Ausstellung der Kunst und des religiösen Mobiliars“ war im wesentlichen eine Ausstellung der angewandten Kunst. Sie fügt sich ein in die Reihe der alljährlich im Museum Galliéra veranstalteten Sonderausstellungen. Man würde im Galliéra gewiß das Schöne suchen, aber das Schöne, das nicht vom Nützlichen und vom praktischen Sinn getrennt ist. So verbannt man in ihm die Kunst ohne Bestimmung, den Gegenstand ohne bestimmten Verwendungszweck, das Bild, das nur Bild ist und sich eignet, aufgestellt werden zu können, wo man mag (d. h. nirgends seine notwendige Unterkunft hat), anstatt daß es für einen bestimmten Zweck und einen besonderen Platz geschaffen ist. Und überdies gibt es im Galliéra weniger Malerei als in irgendeiner anderen Ausstellung. (Die Malerei spielt ihre Rolle in der Kirche wie in der profanen Kunst, aber sie ist beschränkter als es ihre stolze Überfülle auf den Herbst- und Frühjahrsausstellungen glauben machen könnte.) Die zugelassenen Bilder waren gewöhnlich zum Schmuck eines Heiligtums bestimmt (Altäre, Freskenkartons usw.) und die Leinwand hatte hier keine Hegemonie über die übrigen Materialien, die sie sonst ausübt. Wir waren fernab von aller akademischen



MAURICE DENIS: JESUS SPRICHT MIT DEN ARBEITERN

Im Vestibül des Internationalen Büros der Arbeit (Genf). Geschenk der christlichen Arbeiterverbände

Kunst, von aller Kunst an sich — im Konkreten und in der Sphäre des Lebendigen. Das war ein Versuch und eine Demonstration. Beides ist besser gelungen, als die Vertrauenseligsten es erhofften. Es ist übrigens bemerkenswert, daß auf einer der jüngsten Ausstellungen der christlichen Kunst, der zu Rouen (1932), die freilich keine so ausgesprochenen Absichten verfolgte, die gleiche Erscheinung sich der Aufmerksamkeit darbot: wenig Bilder, dagegen reichlich viel dekorative und angewandte Kunst, weil eben unsere Künstler für praktische Zwecke arbeiten und nichts besser beweist, daß diese für den Gebrauch angefertigte und auf das Reale bedachte Kunst lebendig ist. Es ist ein Vorteil der Ausstellungen, es allen vor Augen zu führen. Ich kann hier nicht ihre Geschichte geben, obgleich mehrere sehr wichtige eine große Rolle gespielt haben. (Die Sektion für christliche Kunst auf der Herbstausstellung, die regelmäßig Georges Desvallières organisierte, treibt eine glückliche Propaganda.) Doch muß man aussprechen, wieviel „Die Kirche des französischen Dorfes“ auf der Ausstellung der dekorativen Künste (1925), ein Werk von Droz, und die der katholischen Missionen auf der Kolonialausstellung (1931), errichtet von Tournon, zur Ausbreitung der christlichen Kunst beigetragen haben.

#### Christliche und profane Künstler

„Christliche Kunst . . . christliche Künstler.“ Um die Wahrheit zu sagen: es ist kein besonderer Beruf, und man ist nicht christlicher Künstler, wie man Diplomarchitekt oder Mosaikkünstler von Beruf ist.

Die christliche Kunst wird ausgeübt von Künstlern wie allen anderen, die sich oft privaterweise dieser erhabenen Aufgabe gewidmet haben, doch zu gleicher Zeit für eine vielseitige Kundschaft arbeiten und die nach einem hübschen Wort von Léandre Vaillat „den Schmuck des Lebens“ schaffen, ebensowohl in unseren privaten Innenräumen wie in unseren Kirchen. Wenn seit einigen Jahren der Lyrismus eines Desvallières nur noch religiöse Themen besingt, so ist das eine Entscheidung, die er für sich getroffen hat. Aber bei Maurice Denis, dessen bloßer Name schon religiöse Malereien und Dekorationen beschwört, ist der Anteil der Profankunst bedeutender als der andere und umfaßt einige seiner persönlichsten Meisterwerke. Umgekehrt haben große Künstler, die vor allem durch ihre Aktivität auf dem Gebiete der profanen Kunst bekannt sind, Hervorragendes für die Kirche geleistet, wie Bourdelle, und es genügt u. a. an seine vortreffliche monumentale „Jungfrau mit dem Kinde“ zu erinnern, die auf einem Gipfel der Vogesen errichtet ist. Desgleichen ist der Kreuzweg von Albert Besnard in Berk seit langem berühmt. Und wie viele Maler noch, außer den „lebendigsten“, den „fortgeschrittensten“, haben einige religiöse Bilder ausgeführt, die wert sind, bemerkt zu werden, wie ein André Lhote, ein Jean Marchand oder ein Rouault, der zudem ein überzeugter Christ ist! Ich



zitieren, wie es mir einkommt; ich könnte eine ziemlich lange Liste geben. In der angewandten Kunst, wo die Beispiele überreichlich sind, widmet Louis Barillet, ein sehr bekannter dekorativer Künstler, ein origineller Mosaizist (Abb. S. 105) und meiner Ansicht nach unser bester Glasmaler, einen ohne Zweifel bemerkenswerten Teil seiner Begabung der Kirche. (Der Zyklus von Glasgemälden, die er für Montligeon in der Normandie ausführt, ist ein blendendes Wunder, und die umfangreichen Mosaiken, mit denen er die Kirche der hl. Theresia vom Kinde Jesu in Alençon bedeckte, stehen ihnen nicht im geringsten nach.) Aber derselbe beschäftigt sich mit dem gleichen Erfolg mit der Ausschmückung unserer Wohnungen und unserer Bauten, und in diesem Falle arbeitet er häufig mit dem architektonischen Neuerer Mallet-Stévens zusammen. Da ich den Namen dieses großen Architekten anführe, möchte ich bemerken, daß auch er in ganz jüngster Zeit von der religiösen Architektur angezogen worden ist. Das ist in der Tat eine so edle und zugleich so mannigfaltige Aufgabe, die, je nach den Umständen des Ortes und der Bestimmung, so viele Probleme stellt, die einen Künstler begeistern können, eine Aufgabe, wo das ganze Ensemble Gott loben muß durch die Schönheit des Hauses, in dem Er wohnt, und den bescheidensten Forderungen einer versammelten Menge Genüge tun muß (Sichtbarkeit, Akustik, Heizung, ein gewisser Komfort usw.), eine Aufgabe, die den hohen Schwung mit dem praktischen Sinn vereinigt; welcher Architekt hat nicht davon geträumt, eine Kirche zu erbauen? Mallet-Stévens hat ein sehr sachliches, sehr würdiges und sehr praktisches Projekt entworfen, und wir hoffen es bald in Beton verwirklicht zu sehen, und ohne Zweifel in mehreren Exemplaren in der Pariser Gegend.

Ich könnte hier eine große Anzahl von Meistern unserer dekorativen Kunst zitieren. Es genügt mir nur zu bemerken, daß der Sohn des Malers Desvallières, Richard Desvallières, der zu den besten Schmiedekünstlern unserer Zeit zählt, die schöne Technik des geschmiedeten Eisens zu originellen Kommuniontischen und Kapellengittern verwendet, doch arbeitet er wie Raymond Subes vielmehr für Privathäuser. Solcherart ist übrigens das ständige Beispiel der vergangenen Zeiten, die keine willkürliche Unterscheidung von profanen und religiösen Künstlern kannten. Die Kirche wandte sich zuerst an die besten Handwerker.

Ostern 1933, in der Absicht auf ihre Art, die ausgezeichnet ist, das Jubiläum der Erlösung zu feiern, hat Madame Lucy Krogh, die eine vorzügliche Kennerin der zeitgenössischen Kunst ist und an der Place Saint Augustin eine sehr lebendige Galerie leitet, ein interessantes Experiment gemacht, indem sie einige unserer modernsten Künstler, hauptsächlich aber die, die (Wirkung der Aufträge oder Spiel des Zufalls?) für gewöhnlich nicht für die Kirche arbeiten, um religiöse Bilder zu malen, die eine ungewöhnlich interessante und buntscheckige Ausstellung bilden sollten. Welcher Künstler — wiederholen wir es — hat nicht in seinem Leben einen religiösen Gegenstand behandelt? Der Erfolg ist einer der rauschendsten gewesen und die Demonstration war überzeugend. Es war irgendwie wie eine Huldigung der „Ecole de Paris“ an den Christus Redemptor. Es ist hier nicht der Ort, diese Ausstellung zu beschreiben. Ich notiere nur einige sehr originelle Künstler wie Picasso, der eine „Fußwaschung“ geschickt hatte, in edler und strenger Zeichnung, vor der man an Rembrandt dachte, — Derain (ein kleines, feines und starkes Gemälde: „Die Jünger von Emmaus“), André Lhote mit einem Kopf der Jungfrau, von edler Größe der Auffassung, Georges Rouault, ein großer religiöser und profaner Maler von einzigartiger Tiefe und Schärfe (seine Christusköpfe sind berühmt; er hatte eine „Anbetung vor der Krippe“ geschickt, die von einer gedämpft rauschenden Pracht leuchtete), die ausgezeichnete Hermine David (Szenen der Passion, Kreuzigung, Kircheninneres), die feine Maria Blanchard (†), von der man eine „Jungfrau mit dem Kinde“ sah, die ganz Delikatesse, ganz zarte Nüchternheit war, — Max Jacob, der pittoreske und köstliche Dichter, der auch ein Maler von seltener Qualität ist (Schöpfer eines außergewöhnlichen tiefergreifenden Kreuzwegs, Federzeichnung; er zeigte uns hier zwei entzückende Gouachebilder). Olesiewicz, ein Junger, dessen Gemälde (Jungfrau, Kreuzabnahme, zwei Pietà) von origineller Komposition, von tiefer und gesammelter Empfindung, mit fein abgestimmten blassen Farben (prachtvolle Grau) eine „Offenbarung“ gewesen sind. Man mußte ferner den gewaltigen Gromaine Goerg (mit einer ergreifenden Kreuztragung) nennen, Asselin, Utrillo, Dufresnes, Philipp le Molt, den originellen und kraftvollen Maurice Morel (Priester des Oratoriums) und viele andere noch, ohne von den mehr auf die christliche Kunst spezialisierten Künstlern zu sprechen, welchen man häufig in den religiösen Ausstellungen begegnet.



GEORGE DESVALLIÈRES: CHRISTUS MIT DEM SCHILFROHR



GEORGE DESVALLIÈRES: ECCE HOMO





Phot. Bloud &amp; Gay, Paris

JEANNE LUCIEN-SIMON: VERKÜNDIGUNG

### Die Gruppe der christlichen Künstler

Denn, man muß darauf zurückkommen, es gibt auch speziell christliche Künstler. Sich an jeden Künstler von Wert zu wenden, ist, wie ich gesagt habe, gute, alte Regel. Aber verschiedene Zeiten und Umstände legen verschiedene Maße und Verfahren auf. Daher haben sich in den letzten Jahren Künstlergruppen gebildet, die sich speziell der kirchlichen Kunst gewidmet haben (obgleich die Künstler, welche sich anschließen, nicht aufhören, außerhalb der Kirche zu arbeiten). Die Vereinigungen, die ein wenig die alten Korporationen oder vielmehr die Ateliers der Hochrenaissance, die Muster der Gemeinschaftsarbeit sind, wieder aufleben lassen, bilden einen Wesenszug unserer Zeit und der aktuellen Erneuerung der christlichen Kunst. Sie haben gespielt, sie spielen noch immer eine wohlthätige, sogar unentbehrliche Rolle in dem schwebenden Kampf gegen die Häßlichkeit und die Mittelmäßigkeit. Sie verdanken ihr Dasein einem ausgesprochenen Bedürfnis. Deshalb leben sie und breiten sie sich aus. Sie entsprechen übrigens dem Geiste einer Zeit, die den Exzeß des künstlerischen Individualismus, des Nachbars des Anarchismus, verdammt und die Unterordnung der verschiedenen Handwerker unter eine gemeinsame Idee oder, wenn man will, unter einen „maître d'œuvre“ predigt, welcher das Zusammenwirken der einzelnen Kräfte gewährleistet.

Gegründet vom Gesichtspunkt der Gemeinschaftsarbeit aus und in der Absicht, genau formulierte Bestellungen auszuführen, zusammengesetzt aus lauter Künstlern, die sich bewährt haben, beschäftigen sich diese Gruppen für gewöhnlich nicht mit der Unterrichtserteilung und der Heranbildung von Handwerkern.

1. Die „Ateliers d'Art Sacré“ machen hierin eine Ausnahme, die junge Leute für die kirchliche Kunst (und für die Kunst überhaupt) vorbereiten wollen, doch sind sie zu gleicher Zeit eine Arbeitsgruppe und nehmen Aufträge entgegen. Diese Schüler, die schnell „Gesellen“ werden, arbeiten in der Tat viel für die Kirchen und Kapellen, und man läßt es sich angelegen sein, sie so bald wie möglich ins wirkliche Leben einzuführen. Gegründet und geleitet von Maurice Denis und Georges Desvallières zählen die „Ateliers“ unter ihre Meister alte und junge Mitarbeiter, Bildhauer wie den geschickten und köst-



ANGEL ZARRAGA: VERKÜNDIGUNG. WACHSMALEREI  
KIRCHE N. DAME DE LA SALETTE, SURESNES BEI PARIS, 1924

lichen Roger de Villiers, der sehr bekannt ist durch seine Beschickungen der jährlichen Ausstellungen, wie Bouffez, Dubos und Madame Callède, eine große Zahl von Malern wie Madame Peugniez (Abb. S. 103), eine ausgezeichnete Koloristin, oder ihr Gemahl Hébert Stevens (Abb. S. 105), der seitdem mit Erfolg eine Werkstätte für Glasmalerei eingerichtet hat, den Freskanten Dubois, Plessart, de Maistre, Laboulaye, Madame Bourgain, Fräulein Belmon und Ivonne Soutra und viele andere. In der Stickerei und Andachtsbilderkunst sind es die Frauen Marot, Thiébault, Fauchon usw., Künstlerinnen von wirklicher und feiner Begabung. Den Werkstätten für Zeichnung und Malerei, für Glasmalerei, Bildhauerei sind tatsächlich ein Atelier für Stickerei und Paramentenkunst, das viele Aufträge erhält, und ein Atelier für Graphik und Andachtsbilderkunst angefügt, das an der Erneuerung einer untergegangenen Kunst arbeitet, die, wie man weiß, in eine betrübliche Mittelmäßigkeit verfallen ist. Auf der anderen Seite erlebt eine der Kirche so gemäße Kunst, wie die alte Kunst des Freskos, gegenwärtig eine wirkliche Renaissance und schmückt von neuem die Mauern mancher Heiligtümer; man hat jüngst einen Sonderkurs für Freskomalerei eröffnet. Man muß endlich bemerken, und das gilt für alle Gruppen, daß dem religiösen Leben der „Ateliers“ große Sorge gewidmet wird. Vorträge dogmatischer und liturgischer Art, die regelmäßig von ausgezeichneten Priestern gehalten werden, haben den lebendigsten Erfolg und haben schöne Früchte erzielt, indem sie sogar außenstehende Künstler anzogen und bekehrten (Adresse: 8 Rue de Fürstenberg, Paris 6<sup>e</sup>).

2. Die Gruppe: „L'Arche“, mit symbolischem Namen, die ein wenig älter ist, ist aus





V

Phot. Vizzavona, Paris

HENRI MARRET: ZWEI KREUZWEGSTATIONEN IN FRESKO. KIRCHE ST. LOUIS IN VINCENNES



XIV

Phot. Vizzavona, Paris



PAULINE PEUGNIEZ: DIE JUNGFAU  
IM „HORTUS CLUSUS“



ANDRÉ-HUBERT LEMAÎTRE U. IVONNA LEMAÎTRE:  
ST. JEANNE D'ARC AUF DEM SCHEITERHAUFEN  
NEUE KIRCHE ZU MEUDON BEI PARIS

Phot. Marc Vaux, Paris





Phot. Marc Vaux, Paris

HERMINE DAVID: JESUS IN BETHANIE

einer zwar kleinen, doch sehr bemerkenswerten Zahl von Künstlern zusammengesetzt, darunter sind einige erstrangige. Die „Arche“ hat eine präzise Lehre und eine sehr straffe Ästhetik, sie ist eigentümlich homogen. In ihr sind bekannte Architekten wie Maurice Storez, Präsident der Gruppe, zu finden, der die originelle Kirche der „Ecole des Roches“ in der Normandie erbaut hat, Droz, mit Marrast zusammen der Schöpfer von St. Louis in Vincennes, und auf der internationalen Ausstellung von 1925, der Kirche, welche das französische Dorf schmückte, der Benediktiner Dom Bellot, der Meister der Ziegelarchitektur und einer der großen Architekten der Zeit (Abb. S. 94). Fräulein Valentine Reyre (auch Philosophin, thomistische Philosophin von feinstem Gehalt) ist eine talentvolle Malerin, die sich seit einigen Jahren mit Glück auch in der Glasmalerei versucht; sie betätigt sich in verschiedenen Techniken und widmet sich beständigen Untersuchungen. Henri Charlier, ein Apostel des direkten Behauens, jenes ehrlichen Verfahrens, das wieder in Gunst kommt, das die Leichtigkeit des Modellierens verschmäh und sich frei an das Holz oder den Stein wagt, Charlier nimmt unbestreitbar unter den besten Bildhauern von heute einen Platz ein (Abb. S. 106, 107, 109). Neben ihm erneuert der liebenswürdige Py gleichfalls das Mittelalter (Abb. S. 106), in anderer Weise freilich, in seinen Statuetten aus gefärbtem Holz, die unendlich malerisch, köstlich und geistvoll sind, oder in seinen berühmten Elfenbeinarbeiten und Inkrustationen, Lanel ist ein Goldschmied, der mit einem sehr feinen architektonischen Sinn begabt ist. Armand Rivir, der sich ihm in jüngster Zeit angeschlossen hat, ist ein wundervoller Techniker, ein vollkommener Repräsentant der modernen Goldschmiedekunst, dessen Kultgegenstände, Kelche besonders, ebenso nüchtern und sachlich konstruiert sind, wie sie harmonisch und reich im Material sind (Abb. S. 110, 111). Sanlaville, ein bestechender Maler, ist ein liebenswürdiger Dekorateur. Einige andere, wie die Stickerin Germaine Mangin, vervollständigen glücklich den Kreis, und es muß hier noch jener Frau gedacht werden, die als Tochter eines großen Malers unter dem Namen Sabine Desvallières eine ausgezeichnete Erneuerin der Stickerei und Paramentenkunst gewesen ist und heute, in einem Kloster des Südens, eine demütige Klarissin ist. Das ist eine vollkommen lebendige Gruppe, deren Werke wichtig und zahlreich sind. Natürlich ist das religiöse Leben dort sehr entwickelt; ihre monatlichen Messen (wie die der „Ateliers“), ebenso wie verschiedene Kundgebungen sind nur das





MAURICE DENIS: MARIA MAGDALENA  
U. MARTHA. GLASFESTER IN ST. PAUL  
IN GENÈVE, 1923



LOUIS BARIJLET: AUS DEM LEBEN DES HL. MARTIN  
GLASFESTER IN DER KIRCHE ZU CHAUNY (OISE)  
1932



HÉBERT-STEVENS U. PAULINE PEUGNIEZ  
U. L. FRAU UNTER DEN SCHULKINDERN  
GLASFESTER IN DER KIRCHE ZU  
PLESSIER (SOMME)





FERNAND PY: DIE JUNGFAU  
MIT DEN TRAUBEN. HOLZ



ROGER DE VILLIERS  
U. L. FRAU V. LOURDES



HENRI CHARLES: MUT-  
TERGOTTES. KREUZ-  
GANG IN DER ARTFI ZU  
SOLESMES. Holz, farbig



CHARLES JACOB:  
SANCT ELOY  
(ELIGIUS). Holz



CHARLES JACOB: SANCT NIKO-  
LAUS. Holz



HENRI CHARLIER: KREUZWEGSTATION. BLOEMENDAAL (HOLLAND)



HENRI CHARLIER: DIE VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES



nach außen hin sichtbare Zeugnis davon. Die Mitglieder der Arche sind im allgemeinen glühende Anhänger des Thomismus, der ruhmvoll wiederersteht und nicht nur ihr geistiges Leben, sondern auch ihre sehr moderne Ästhetik bestimmt. (M<sup>lle</sup>. Reyre, secrétaire de l'Arche, 202 Boulevard St. Germain, Paris 7<sup>e</sup>.)

Man braucht sich nicht zu wundern, wenn man den großen Philosophen J. Maritain aus der traditionellen Philosophie, für deren Ausbreitung und Verständnis in ihrer unverfälschten Form er so viel getan hat, so glückliche, so fruchtbare und für unsere Zeit so brauchbare Nutzanwendungen ziehen sieht. Denn dieser liebenswürdige Thomist, der von so offenem und für alles sich interessierendem Geiste ist, ist ganz erstaunlich auf dem Laufenden über die zeitgenössische Kunst und über ihre neuesten, verschiedensten und subtilsten Versuche. Man kennt übrigens den wahrhaft außergewöhnlichen Einfluß, den er auf die lebendigsten Künstler, Musiker, Schriftsteller von heute ausübt. Dieses bewunderungswürdige, verbindliche und unermüdliche Apostolat führt er mit Hilfe seiner hervorragenden und geistig hochgebildeten Gemahlin durch. Einige Früchte davon sind bekannt, viele sind verborgen, doch kann ich versichern, daß sie zahlreich sind und von seltener Qualität. Das schöne Buch von Jacques Maritain „Art et Scolastique“ (Kunst und Scholastik), das schnell berühmt geworden ist, ist gleichsam ein „Brevier“ für viele Künstler und Schriftsteller — sogar für nichtchristliche oder noch nicht christliche (3. vermehrte Auflage bei Librairie de l'Art Catholique).

3. Die Gruppe der „Artisans de l'Autel“, die zahlreicher und weniger homogen vielleicht in dem ist, was die ästhetischen Theorien anbelangt, und Künstler verschiedenster Schattierungen zuläßt (einige davon sind sehr bedeutend), und übrigens ebenso kameradschaftlich verbunden, ebenso tief religiös, ebenso aktiv, wendet ihr Interesse besonders dem Mobiliar der Kirche zu. Ihr Gründer und ihre treibende Kraft ist Croix-Marie, ein guter Künstler in der Holztechnik, der in der modernen Entwicklung seinen Platz einnimmt. Ich kann hier nicht alle seine Mitglieder nennen (die Bildhauer sind dabei in der Überzahl), doch zitieren wir Dermigny, Desgrey, Dufrasne, Jacques Martin, Lin Gualino, Theunissen, den Goldschmied Thomasson, Künstler von der besten Qualität. Zu dieser Gruppe gehören auch Louis Barillet mit seinen Mitarbeitern, Jacques Le Chevallier und Hanssen. Man arbeitet dort viel, und eines seiner Mitglieder, welches Priester wurde, der Abt Lucien Jourdain, hat ebensowenig der künstlerischen Arbeit entsagt wie übrigens verschiedene Mitglieder der „Ateliers d'Art Sacré“, wie Abt Lecoutey oder der liebenswürdige Maler Couturier, der heute der Dominikaner Couturier ist. Die „Artisans de l'Autel“, obwohl sie kaum Kirchen bauen, da sie im allgemeinen keine Architekten umfassen, stanno doch eine beträchtliche Anzahl von Kirchen aus und leisten der christlichen Kunst die größten Dienste. (Adresse der „Artisans de l'Autel“: M. Dermigny 99. Rue de Vaugirard. Paris 6<sup>e</sup>.)

4. Ich könnte weitere Gruppen benennen: wie die „Catholiques des Beaux Arts“, geleitet von Tournon, die zuerst nur eine religiöse Vereinigung gewesen sind, aber jetzt auch die Rolle einer Arbeitsgruppe spielen; das „Atelier de Nazareth“; die Gruppe „Ora et Labora“ usw. Andere werden unter unseren Augen gegründet. Doch habe ich nur Beispiele geben wollen. Ich spreche nicht nochmals von der Société Saint Jean, die, wie ich sagte, die Gruppen und die Künstler vereinigt und eine so bedeutende Rolle spielt. (8. Rue de Fürstenberg, Paris 6<sup>e</sup>.)

#### Die Aktion der Klöster

Ein weiteres Kennzeichen der künstlerischen Renaissance ist der Anteil, den die Klöster daran nehmen. Sie spielen von neuem ihre alte Rolle, die sie im Mittelalter gespielt haben. Mittelpunkte der Kultur — und nicht nur theologischer — darstellend, die ihre Aktivität immer mehr ausdehnen, werden sie auch Mittelpunkte künstlerischer Ausstrahlung. Solcherart ist die berühmte Abtei St. Peter von Solesmes in der Nähe von Sablé, Sarthe. Sie gibt uns wirklich eine Idee von dem, was ein Kloster ersten Ranges in den alten Zeiten war, in der Blütezeit des Mönchtums, als die Mönche an der Spitze ihres Zeitalters marschierten. Ich habe schon von ihrem Altar gesprochen, der von ihren Spezialisten gezeichnet ist und über dem eine von dem Goldschmied ausgezeichnet ziselierte eucharistische Taube schwebt, die den Tabernakel ersetzt. Sie schaffen gleicherweise heilige Gefäße in überkommenen und modernen Formen und lassen sie durch berühmte Künstler wie Puiforcat, Dunan oder Rivir ausführen. Sie schaffen auch liturgische Gewänder, von denen sie schon



HENRI CHARLIER: KALVARIENBERG  
KONVENT ZUM GUTEN HIRTEN IN GRENOBLE



Phot. J. Rosenman, Paris  
HENRI CHARLIER: DER APOKALYPTISCHE ENGEL, 1929

eine bewundernswerte Reihe besitzen und die sie noch vermehren. Sie entsprechen ganz den Forderungen der Liturgie und stimmen doch durch ihre Kraft und klare Einfachheit mit unserem Geschmack überein. Sie haben kein Bedenken (das Mittelalter gebrauchte selbst orientalische Stoffe!), dabei manchmal sehr moderne Gewebe wie z. B. die von Raoul Dufy zu verwenden. Ich erinnere mich besonders eines roten „Pontifikales“, das für die großen Feste bestimmt ist, einer Reihe von Gewändern für den zelebrierenden Abt und seine Assistenz, die von einer Pracht und einem erstaunlichen Zauber waren und plötzlich entfaltet, den ganzen Chor der Kirche mit ihrer Farbenpracht erfüllten (Abb. S. 113). Es ließ mich trotz der verschiedenen Farbe an jenes herrliche, am Ende des Schauspiels entrollte Gewand denken, mit dem Matisse in den russischen Balletten den Kaiser von China in der „Rossignol“ von Strawinsky bekleidet. Dieser Vergleich erschien den Mönchen nicht deplaziert, deren aufgeschlossene Geistesfreiheit sie alle Formen der Kunst schätzen läßt.

Da ich gerade von Solesmes spreche, will ich bemerken, daß der große Bildhauer Henri Charlier (schon zitiert gelegentlich der „Arche“), der die gesündesten Traditionen der romanischen Skulptur erneuert und der auf der anderen Seite in seiner „Pleureuse“ (Totendenkmal, errichtet in einem Dorf der „Landes“) und in seinem lyrischen „Engel der Apokalypse“ (Abb. S. 109) an gewisse Meisterwerke der griechischen Kunst erinnert, den Klosterkreuzgang mit einer ausgezeichneten „Jungfrau mit dem Kinde“ (Abb. S. 106) geschmückt hat, die nüchtern und geschickt koloriert ist. (Denn man kommt wieder auf die Polychromie zurück, die das natürliche Gewand der Skulptur ist und ehemals allgemeiner Brauch war, bis er fatalerweise durch den Akademismus verlassen wurde.) In jüngster





Phot. H. Thibaud, Paris

ARMAND RIVIR: GERÄTE FÜR DIE LETZTE ÖLUNG

Zeit (Juli 1933) hat er bei Gelegenheit der Jahrhundertfeier der Abtei, die 1833 ausgezeichnet restauriert und von Dom Guéranger von neuem gegründet wurde, eine prachtvolle Liegestatue des erlauchten Abtes gemeißelt, die über seinem Grabe in der Krypta der Kirche aufgestellt wurde. In der Nähe der Abtei, im Schatten ihrer hohen Mauern, lebt ein junger Künstler Raymond Dubois, der sich besonders der Holzbildhauerei gewidmet hat und als Schöpfer ergreifender Kreuzwege auch den Kruzifixus des Hochaltars der Abteikirche geschnitzt hat.

Was in Solesmes vorgeht, findet auch anderswo statt. Um beim Benediktinerorden zu bleiben: ich habe schon Dom Bellot genannt, Mönch der Kongregation von Frankreich, der einer der größten Architekten unserer Zeit ist und auch bei seinen Kollegen dafür gilt. Er ist ein Dichter des Ziegelsteins, besonders des polychromierten Ziegelsteins. Er hat dabei vollkommen logische, vollkommen der Natur des Materials konforme neue Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt. Die Reihe seiner Bauten beginnt mit der Benediktinerabtei der Insel Wight und setzt sich in Holland mit den Bauten von Bloemendael, Nordhoek, Oosterhout fort. Es ist eine prachtvolle Reihe, würdig der kühnsten Konstrukteure. Eines seiner letzten Werke ist die Kirche von Commines (im Norden Frankreichs), die er zusammen mit Storez erbaute und wo er den Backstein in Betonrahmen einbettete. Er hat soeben nach dem gleichen Verfahren eine zweite in Audincourt (Doubs) vollendet (Abb. S. 94). In ihm erlebt der Mönchsarchitekt, der priesterliche Werkmeister des Mittelalters seine Auferstehung. Ein anderer Benediktiner, der Frater François Mès, ist ein Maler von einer köstlichen Frische mit Klangfolgen von seltsamer Zusammenstellung. Seine Illustrationen für die hl. Elisabeth von Ungarn von Montalembert, die in Paris ausgestellt waren, haben Überraschung und Entzücken ausgelöst.

Ich könnte noch mehr als ein Kloster benennen, wo, wie in Solesmes, die feinste Kultur ausstrahlt und noch Besucher von Rang kommen, um aus der labenden Quelle zu schöpfen.



A. RIVIR: KELCH, SILBER, VERGOLDET MIT  
SAPHIREN UND DIAMANTEN  
Institut Catholique, Paris

So ist es auch bei dem großen Dominikanerkonvent von Saulchoir (einem Kloster der „französischen Provinz“, doch in Belgien in der Nähe von Tournay gelegen), das sich übrigens auf eine sehr moderne Art ausstattet. Ich will nur besonders die originellen Holzstatuetten einer Künstlerin nennen, die einen guten Platz unter den Bildhauern einnimmt, Mme. Spitzer, die eine bemerkenswerte Porträtistin ist. — [Ihre Büste Debussys in der Komischen Oper ist sehr bekannt. Sie ragt auch in der monumentalen Statuarik hervor und ihre Pietà aus Bronze für die Ste. Baume (einem berühmten Wallfahrtsort der Provence), die 1932 zuerst im Peristyl der Madeleine in Paris ausgestellt war, gibt davon einen überzeugenden Beweis.] Die Dominikaner sind nicht die letzten, die, gemäß einer fast tausendjährigen Tradition, die Kunst ihrer Zeit begünstigen. Außerdem schickt die religiöse Renaissance eine zunehmende Anzahl junger Künstler, Musiker, Schriftsteller ins Kloster, wo sie als Mönche ihren Geschmack und ihre Begabung weiter pflegen und, wenn auch zerstreut in Winkel des Landes, eine zugleich sehr fromme, sehr gebildete, von glühendstem Geiste beseelte Phalanx bilden.

Die Frauenklöster wollen übrigens nicht zurückbleiben. Sie vor allem auf die Stikerei und Paramentenkunst verlegend, nehmen Anteil an der Blüte der dekorativen Kunst. Ich will nur erwähnen, daß man auf den letzten Ausstellungen die Einsendungen der

Dominikanerinnen von Bellevue (Seine) und die der Missions-schwesterndes hl. Benedikt (11. Avenue de Segur, Paris 7<sup>e</sup>) sehen konnte.

### Die Industrie

Nun ein Kontrast — aber ein glücklicher! Wenn man in den Klöstern in uneigennütziger Weise arbeitet, so arbeitet man in den Fabriken selbstverständlich in einer auf Verdienst gerichteten Weise. Unsere modernen Künstler ärgern sich nicht, wenn man ihnen sagt, daß sie, wenn sie für diese



A. RIVIR: KELCH, SILBER, NODUS AUS ROTEM JASPIS (SOISSONS)





DERMIGNY: RELIQUIENKASTCHEN DES HL. AUSTREMOINE  
Farbiges Holz, Seminar Clermont-Ferrand

Häuser arbeiten, selbst industrielle Kunst treiben. Dieses Epitheton ist nicht so verpönt wie unlängst noch. Denn man glaubt nicht mehr an eine allzu strenge und allzu akademische Hierarchie der Künste. Wie sie die modernsten Materialien gebrauchen, so glauben unsere heutigen Künstler sich keineswegs entehrt durch die Verwendung von Maschinen und neuen Verfahren, die die Arbeit erleichtern und vervielfältigen, ohne sie notwendigerweise zu verschlechtern. Es kommt nur darauf an, sich ihrer als Künstler zu bedienen. Man entrüstet sich nicht mehr, in den Ausstellungen sakraler Kunst wie in den profanen Ausstellungen nicht mehr bloß einzelne Künstler oder Künstlergruppen vorgestellt zu sehen, sondern auch Kaufhäuser, die übrigens technisch beraten sind und oft von wirklichen Künstlern geleitet werden. Man muß hier die erste Stelle dem Haus der katholischen Kunst (Maison de l'Art Catholique) anweisen, das mitten im Herzen des „Quartier Saint Sulpice“, gleich neben dem Feind, von dem großen Geschmacksmenschen und ausgezeichnet gebildeten Künstler Louis Rouart, dem Erben eines großen Namens und eines Geschlechtes, das der französischen Kunst teuer ist, errichtet wurde. Sei es im Buch, im Druck, im landläufigen Andachtsbild oder jüngst in der Skulptur, seine strengen Auswählungen sind immer bemerkenswert und seine Editionen von vollkommener Qualität. Er hat sich großes Verdienst dadurch erworben, daß er die Andachtsbilderkunst wieder zu Ansehen brachte, die ehemals das bevorzugte Vehikel der Häßlichkeit war, und sie überallhin ausbreitete. Ohne zu vergessen der Luxusdrucke, der kleinen Bilder zu mäßigem Preis, die Werke von ausgezeichneten Künstlern reproduzieren (seien es nun moderne — es gibt eine prächtige und mannigfaltige Serie von Mauris Denis — seien es alte Meister). Sein Magazin der Plastik trägt den Kampf auch auf ein Gebiet, das durch den frommen Basar und die platte Mittelmäßigkeit nicht weniger verschüttet war und gerade der bevorzugte Ort der Kunst von Saint Sulpice war. Lobsprüche sollen ihm dafür gezollt sein!

Louis Rouart läßt Bildhauer arbeiten, die ich schon genannt habe, wie den lebenswürdigen Py, von dem er außer seinen Statuetten eine köstliche Krippe herausgebracht hat, die feine Madame Callède, den ausgezeichneten Desgrey, die köstliche Emma Thiollier, Max Jacob, den bemerkenswerten Schüler von Charlier, dessen malerische Kunst der Fernand Pys verwandt ist (auch er hat eine hübsche Krippe geschaffen), weitere sehr bekannte, doch weniger auf die christliche Kunst spezialisierte Künstler wie Saupique (mit seiner Jeanne d'Arc) und Drivier (mit seiner ergreifenden Pietà). Keiner hat der „Art Catholique“ so viele Modelle, die alle ausgezeichnet sind, geliefert wie Roger de Villiers. Man muß hier diesem trefflichen Künstler ein Sonderlob erteilen, der einer unserer besten Bildhauer und speziell einer unserer größten religiösen Bildhauer ist. Von

seiner berühmten hl. Genoveva hat Abt Henry Bremond gesagt, daß sie „das frömmste Wunder“ wäre, das man in unserer Zeit sich vorstellen konnte. Villiers hat noch vieles andere geschaffen. Er ist ein echter Bildhauer, gediegen, konsequent, ausgeglichen und sachlich, wie wir uns ihn heute wünschen, wie es die wahre Skulptur erfordert, die ein Feind übertriebener Ornamentik, von Komplikationen und zerfahrenen Bewegungen ist, immer voll Geschmack und erfüllt von einer tiefen und geheimnisvollen Poesie: So hat Roger de Villiers, wie Rouart, sich um die christliche Kunst verdient gemacht. Unsere Kirchen füllen sich nach und nach mit seinen Statuen (ohne die seiner Kollegen von der „Art Catholiques“ zu vergessen) und so beginnen anständige, fromme und wirklich schöne Werke überall die schauerhafte Statuenwelt zurückzudrängen, die sich bis jetzt breit gemacht hatte. (6. Place St. Sulpice, Paris 6<sup>e</sup>.)

Auf der Ausstellung im Museum Galliéra hatte man wie eine Neuheit, die wirklich zukunfts voll ist, das Auftreten der großen Kaufhäuser bemerkt. Jeder weiß, daß sie seit einigen Jahren durch Anfügung von Künstlerateliers, die gewöhnlich bekannten Meistern anvertraut wurden, erfolgreich für die Ausbreitung unserer dekorativen Kunst unter dem großen Publikum gearbeitet haben. Sie haben nicht zu erwecken unterlassen — durch Gegenschlag — den legendären Faubourg Saint Antoine, die Pflanzschule von guten Handwerkern, aber eine seit langem uneinnehmbar gebliebene Festung von Möbelnachahmungen: Der „Faubourg“ ist verpflichtet, sich dem modernen Geschmack anzupassen. Man kann bereits voraussehen, daß es bei der religiösen Kundschaft und beim „Quartier Saint Sulpice“ ebenso gehen wird. Man darf behaupten, daß die Initiative von Louis Rouart und der Erfolg seiner „Art Catholique“ bereits mehrere seiner Kollegen zur Nacheiferung angestachelt haben. Das elegante Ensemble eines Altars mit seinem Zubehör und ein liturgisches Gewand, ausgestellt im Galliéra von Pomone (Atelier du Bon Marché, unter der Leitung von René Prou), und die entzückenden und originellen Faiencen von Primavera (Magasins du Printemps) waren ein sehr charakteristisches Anzeichen. Doch haben gewisse Häuser, die schon als Lieferanten für die Kirche bekannt sind, und vor allem die Goldschmiedewerkstätte von Poussielgue-Rusand begonnen, sich in sehr glücklicher Weise zu erneuern. Die Bewegung hat sich seitdem verstärkt, wie die Ausstellung von Rouen es erwies. Man könnte ferner noch mehrere alte Häuser anführen, die lobenswerte Anstrengungen gemacht haben.

#### Die erneuerten Techniken

Man nimmt wahr, daß alle Handwerksarten in den Dienst der Kirche eintreten, deren „Verbrauch“, wenn wir so sprechen dürfen, vielförmig ist. Ich habe schon darauf aufmerksam gemacht, daß die alten Handwerke, die guten Verfahren der alten Meister, die von einem rigorosen Akademismus oder einem nachlässigen Industrialismus aufgegeben worden sind, wieder in Mode gekommen sind. Das hindert keineswegs, auch ganz moderne Materialien und Verfahren anzuwenden — ganz im Gegenteil! Ich habe gesagt, mit welcher Aufmerksamkeit unsere modernen Künstler ihre Vorläufer befragen und wie sie sich erneuern, indem sie sich auf die unverfälschte Überlieferung berufen. Man muß, um dieses Gleichgewicht zwischen dem Neuen und dem Alten zu zeigen, einige Beispiele zitieren.

So kehrt man, wie ich übrigens schon bemerkte, wieder zur Freskomalerei zurück, deren monumentalen Aspekt man liebt und die man deshalb schätzt, weil sie sich genau



PLUVIALE, ROT. ABTEI SOLESMES



der Architektur einkörpert. Innerhalb der religiösen Kunst hat der verstorbene Marcel Lenoir, besonders in seiner umfangreichen Dekoration im Katholischen Institut von Toulouse einige originelle Beispiele davon gegeben, und Henri Marret (nennen wir unter seinen hundert Werken seinen prächtigen Kreuzweg in Saint Louis in Vincennes [Abb. S. 102]), ist gegenwärtig ein unbestrittener Meister dieser schwierigen Kunst, in der auch Dubois (von den Ateliers d'Art Sacré), der Freund von Marcel Lenoir hervorragt. (Maurice Denis hat, wie erinnerlich, auch Fresko gemalt.) Severini (dieser köstliche Maler, entsprossen aus dem Kubismus, dessen einer Theoretiker er war, aus Italien kommend, doch heute ganz Pariser) hat mit einer besonders gediegenen Handwerklichkeit ausgezeichnete Kirchenfresken ausgeführt. Weitere Verfahren, wie die Wachsmalerei, sind von neuem zur Anwendung gelangt, so in der schönen Dekoration von Saint Paul in Genf durch Georges de Traz (in der Literatur François Fosca).

Das Mosaik findet ebenfalls wieder seine alte Bevorzugung, mit seiner eigenen Technik und dem Stil, der ihm entspricht, aber sehr von der Malerei verschieden ist. Maurice Denis, der sich in allen Techniken versuchte, hat auch darin Hervorragendes geleistet. Von den Wundern, die Barillet geschaffen hat, habe ich schon gesprochen.

Die prächtige Kunst der Glasmalerei, die für die Kirche so wesentlich ist, erlebt seit einigen Jahren eine glänzende Renaissance, und die guten Glasmaler beginnen sich zu mehren. Diese Renaissance, die sich gleicherweise in dem Schmuck der Häuser und städtischen Bauten zu erkennen gibt, verdankt man sehr deutlich der Aufnahme und Aneignung traditioneller, während mehrerer Jahrhunderte vergessener Verfahren. Das Glasgemälde kommt wieder zu Leben, weil es von neuem ein Glasgemälde ist, d. h. eine Zusammenfügung von farbigen, nach ihren eigenen Gesetzen behandelten und durch angepaßte Schattierungen hervorgehobenen Gläsern, wobei eine unaufdringliche Malerei in Anwendung kommt. Das moderne Glasgemälde ist nicht mehr wie in den schlechten Zeiten lediglich eine Malerei auf Glas oder Email. Hier muß ich den vortrefflichen Barillet nennen, doch gibt es noch viele andere interessante Ateliers, wie das des ausgezeichneten Hébert-Stevens, der oft mit André Rinay zusammenarbeitet, das der originellen M<sup>lle</sup> Huré. Alte Häuser wie Lorin in Chartres wachen auf, dort entfaltet ein junger Künstler, Gabriel Loire seine ursprüngliche Begabung. Außerdem sind die neuen Materialien nicht vergessen; welch ein Irrtum würde es sein, sich ihrer zu berauben! Man verwendet ferner, wie in der Schweiz Alexander Cingria, mit Diskretion die sogenannten modernen Glasarten, d. h. gerippte, gestreifte, gewellte, opalisierende und sogar Spiegelgläser, die vermischt mit anderen den Luxus des Glasgemäldes besser zur Geltung bringen.

In gleicher Weise hat man die wahre Technik des geschmiedeten Eisens wieder eingesetzt, mit einem Richard Desvallières oder einem Subes, um nur von der religiösen Kunst zu sprechen, desgleichen die der Teppichwirkerei, die beinahe zur gleichen Zeit wie die Glasmalerei heruntergekommen war und einen vergeblichen Kampf mit der Malerei führte und ihre Domaine verließ, um Eingriffe in die ihrer Nachbarin zu tun. Die erlesene Dichterin der Malerei, Madame Peugniez hat uns von dieser Kunst vollkommene Proben gegeben: Symbole der Jungfrau oder hübsche Legendendarstellungen, in denen das Übernatürliche ins Familienleben herabsteigt. Gewebt wurden diese Sachen von einem Bracquemié. Es ist eine Kunst, die ein wenig exzeptionell ist: das Bedürfnis der Sparsamkeit wird übrigens verhüten, daß an unseren Kirchenwänden Folgen, wie es die blendende Apokalypse von Angers gewesen ist, wieder aufleben. Die Stickerei, welche hier zum großen Teil Paramentenkunst ist, hat ihren wahren Charakter wiedergewonnen, des weiteren auch die Goldschmiedekunst mit Künstlern wie einem Rivir oder einem Lanel. Allgemein sind die Künste des Metalls wieder das Werk tüchtiger Handwerker geworden, die die Materie und ihre Forderungen berücksichtigen und sie lieber rein als Materialwert lieben als verdorben von einem Haufen fremden Beiwerks.

Was das Holz betrifft, so kennt man zur Genüge die wundervolle und lebendige Entwicklung, die in allen Ländern das moderne Möbel genommen hat und wovon natürlich auch die Kirche profitiert. Man wünscht, daß die exotischen und kostbaren Hölzer, die gewisse weltliche Möbelstücke durch ihr bloßes Material so wertvoll machen, hier die Rolle einnehmen, welche die Pracht des göttlichen Hauses erfordert. (Doch kostet dies offenbar mehr als die gewöhnlichen Holzarten.) Was das glänzende, polierte, solide Metall angeht, das immer mehr in unser Mobiliar eindringt, so kann es gleichfalls zum Heiligtum Zutritt haben. Ein Altar der „Artisans de l'Autel“ (geschaffen von Barillet — mit

einem Vorderstück in Mosaik) hat davon einen beachtenswerten Beweis gegeben (Ausstellung Galliéra).

### Die Blüte der Kirchen

Die Architektur offenbart in ausgezeichneter Weise die Vereinigung von Altem und Neuem. Die Architektur ist die ursprüngliche Kunst, nach der alles geordnet sein soll gemäß der guten Regel, die wir ebenfalls wieder gefunden haben. Unsere modernen Künstler rühmen zu sehr die Wohltaten der Disziplin und der notwendigen Einheit unter dem keineswegs tyrannischen Zepter des „maitre d'œuvre“, um nicht dieser Auffassung zu sein. Besser noch: die Architektur mit ihrer Gediegenheit, ihrer logischen Konsequenz, ihrer manchmal herben Sachlichkeit (wie man es heute liebt unter Verwerfung der sinnlosen Überladungen) ist wieder der Typus und die Norm geworden, nach denen sich alle Künste ausrichten, und man kann einem Künstler, nicht nur einem Bildhauer oder einem Goldschmied oder einem Maler, sondern auch einem Teppichwirker, einem Sticker, kein gefälligeres Kompliment machen, als wenn man sein Werk: „architektonisch“ lobt.

Sie verwendet entschlossen moderne Materialien, vor allem den Beton oder Eisenbeton, dessen Entwicklung nach einer langen Vorbereitungszeit schnell und glänzend gewesen ist. Seine Eigenschaften sind solcher Art und er entspricht so sehr unserem Geschmack wie unseren Bedürfnissen, daß unsere Zeit in architektonischer Hinsicht wirklich das „Zeitalter des Eisenbetons“ genannt werden kann. Man weiß, daß die jüngst erbauten Kirchen fast alle zum großen Teil daraus bestehen, wenn sie sich nicht überhaupt auf dieses Material beschränken. Man hat allzulange gehabt, die Auftraggeber haben noch oft genug (siehe jene modernen Häuser, wo der Beton unredlicherweise durch eine Fassade von riesigen Steinen verdeckt wird!) das Vorurteil des Steines, der viel kostet, schwer an Ort und Stelle zu bringen ist, leichter verwittert, aber doch für „vornehm“ gilt. Das will nicht sagen, daß man sich seiner nicht bedienen soll. Es ist außerdem klug, die Baustoffe, die jedem Winkel des Landes eigentümlich sind und man am Fuß des Werkes findet, zu verwenden. Der leichte Ziegelstein, eingebettet in einen Betonrahmen (wie es Dom Bellot macht), kann ausgezeichnet sein. Man muß hier mit dankbarer Gesinnung August Perret grüßen, dessen hauptsächliche Originalität nicht nur darin besteht, daß er, der sich kaum eines anderen Materials bedient, mit einer hervorragenden Kenntnis, Sicherheit und Geschmacksempfindung den Beton verwendet, sondern, daß er auch mit glänzender Autorität die besondere Ästhetik entwickelt hat, die er impliziert. Neben seinen Häusern, seinen Nutzbauten, seinen großen Bauwerken, vor allem neben seinem Theater in den Champs-Élysées, einem seiner ersten Meisterwerke, endlich neben tausend anderen Arbeiten hat Auguste Perret, dem sich als Mitarbeiter sein Bruder Guillaume zugesellte, mehrere Kirchen errichtet. Weniger freilich als man wünscht... Aber das liegt nicht an ihm! Man bewundert besonders in der Nähe von Paris seine Kirche Notre Dame von Raincy (Abb. S. 90 u. 91), die sachlich, ausgeglichen, kühn und neu ist — mit ihrem Glockenturm mit den klaren aufsteigenden Linien, mit ihren einfachen geometrischen Dekorationselementen in kleiner Anzahl, die er auf die geistreichste Art verschieden kombiniert, die aber niemals „Zutaten“ sind, die sich der Architektur einkörpern, die eine Funktion haben, mit ihren standardisierten Typen, die nur eine kleine Zahl von verschiedenen Gußrahmen benötigen, die allem sich anpassen (Einheit in der Mannigfaltigkeit!), mit diesen prächtigen Weiten, diesen großen Öffnungen, die der Beton



CHARLES JACOB: KRIPPE



erlaubt und die Glasfenster enthalten (die Maurice Denis gezeichnet, M<sup>lle</sup> Huré wundervoll ausgeführt und Gruber vollendet hat). Eine Kirche, die ein wahrer gläserner Käfig ist, solid, leicht, musikalisch, „Die St<sup>e</sup> Chapelle aus Eisenbeton“, wie man sie genannt hat! Perret hat mit einer unglaublichen Leichtigkeit den Traum der gotischen Architekten erfüllt, die so sehnüchtig die Materie einschränken, erleichtern und wegzehren wollten und gewiß vor Freude geschrien hätten, wenn sie den Beton entdeckt hätten. Die Kirche ist eingetaucht in ein vielfarbiges Licht. Eine Variante davon in kleinerem Maßstab hat Perret mit der Kirche von Montmagny gegeben (Abb. S. 93), die gleichfalls innerhalb der Bannmeile von Paris gelegen ist. Sie ist ein erlesenes Wunder. Er hat jüngst eine Kollegiats-Kapelle in Châlons-sur-Saône erbaut, und wenn er beauftragt ist, wie in Juvisy (in der Gegend von Paris), eine alte einfache Kirche in der Gotik der Ile de France zu restaurieren und etwas zu vergrößern, so weiß er ihr den Stempel seiner Originalität aufzudrücken. Dabei entfernt er sich wohl vom Vorbild, spricht seine eigene und die Sprache seiner Zeit und verwendet immer Beton. Doch diese neuen Mauern, diese Mauern des 20. Jahrhunderts, stimmen sich in wunderbarer Weise mit denen des 12. Jahrhunderts zusammen und erreichen eine fehlerlose harmonische Wirkung, zu welcher die archäologische Nachahmung niemals gelangt — eine lebendige Harmonie, weil Perret ein echter Architekt ist, der Erbe des mittelalterlichen Werkmeisters, des frommen unbekannten Erbauers von Juvisy und weil er ein genialer Architekt ist.

Neben ihm leben andere gute Architekten. Man weiß es nicht genügend und sagt es nicht laut genug, daß sich die religiöse Architektur heute mit einer frohen Begeisterung entwickelt. Doch arbeiten die Architekten schweigend und bescheiden oder stellen auf den Ausstellungen nur Modelle oder herbe Planzeichnungen aus, die kaum die Aufmerksamkeit des Publikums erregen. Indessen die Notwendigkeiten der Evangelisation, der Eifer, der neue Gebiete zu erobern sucht und Werkzeuge, d. h. Kirchen will, um sie zu erobern, die geistlichen Bedürfnisse der neuen Arbeitersiedlungen geben heute wieder den Baumeistern des Heiligtums zu tun. Man weiß, daß der Kardinal-Erzbischof von Paris, entsprechend den Bedürfnissen des Apostolats, in seiner Diözese zahlreiche Bauhöfe errichtete, die übrigens auch noch den Vorteil haben, den Arbeitslosen zu Hilfe zu kommen. So hat soeben Tournon in der Avenue Daumesnil eine schöne Kuppelkirche, die der hl. Dreifaltigkeit geweiht ist, errichtet. Ich kann nur einige dieser vorzüglichen Künstler aufzählen. Neben dem großen Dom Bellot und seinem „Kameraden“ von der Arche, Storez, neben dem hervorragenden Droz, zitieren wir rein zufällig Barbier (der seit seiner Kirche in Bécon-les-Bruyères in der Nähe von Paris sehr bekannt ist und gegenwärtig Leiter der „Bauhöfe des Kardinals“ ist), Chirol, Duval und Gonse, Emile Brunet (Kirche St. Leon, ganz neu, in Paris), Charles Henry-Besnard, Henry-Royer, Michel und Mazoyer, ich könnte nicht aufhören . . . . Seit einigen Jahren sieht man also aus dem Boden zahlreiche, sehr moderne Kirchen sich erheben, von denen viele interessant, gut eingerichtet, den Orten und besonderen Umständen angemessen, logisch klar und angenehm sind, und unter denen mehrere erster Ordnung sind. Das ist von neuem die „Robe blanche“, welche man im Mittelalter gefeiert hat und die bald die Erde Frankreichs bedecken wird. Möchte dieses Gewand seines älteren würdig sein . . . .

## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

#### KATHOLISCHE REICHSGEMEINSCHAFT CHRISTLICHER KUNST

Am 4. Dezember 1933 hat sich in Freiburg i. Br. die katholische Reichsgemeinschaft christlicher Kunst (K. R. C. K.) gebildet. Damit soll den jetzigen Anforderungen kulturpolitischer Neugestaltung in Deutschland Rechnung getragen werden. Andererseits werden damit Bestrebungen, vielfach orga-

nisatorisch wie persönlich divergierende, aber im Endziel gleichlaufende Ziele zur Pflege katholischer Kunst in einen reibungsloseren Zusammenhang zu bringen, nach jahrelangen Bemühungen glücklich zu Ende geführt.

Die Reichsgemeinschaft setzt sich aus vier Gruppen zusammen, nämlich: 1. der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V., Sitz München (Vorsitzender Geheimrat Univ.-Prof. Dr. Strieder), 2. der Tagung für christliche Kunst, Sitz Dresden (Vorsitzender Domprobst Prof. Dr. Simon-Paderborn), 3. der Notgemeinschaft christ-

licher Künstler, Sitz Freiburg i. Br. (Geschäftsführer P. Rob. Svoboda-Freiburg), 4. der Arbeitsgemeinschaft für christliche Kunst e. V., Sitz München (Vorsitz Prof. Mich. Kurz-Augsburg). Die Vorsitzenden bilden den engeren Arbeitsausschuß, dessen Präsidium S. Exz. Herr Erzbischof Dr. Konrad Gröber von Freiburg übernommen hat, der gleichzeitig der Vertreter des deutschen Episkopates für diese Materie ist. Die Geschäftsstelle befindet sich bei Erzbischof Dr. Gröber. Die Vertretung für Berlin und die Verbindung mit den staatlichen Stellen des Reiches, Preußens, sowie der Reichskammer für bildende Kunst hat Domkapitular Msg. Dr. Banasch in Berlin übernommen. Die letzte Entscheidung in allen der Reichsgemeinschaft unterbreiteten Fragen steht dem Präsidenten Erzbischof Gröber resp. der Fuldaer Bischofskonferenz zu.

Die K. R. C. K. steht unter dem Schutze und dem Nutzen des Artikels 31 des Reichskonkordates. Die Satzungen sind durch das Episkopat genehmigt. Seit 15. Dezember ist die Gemeinschaft bei der Reichskulturkammer in Berlin angemeldet. Wegen der engeren Zusammenarbeit mit der Reichskulturkammer finden zur Zeit noch wichtige Vereinbarungen statt, über die später Mitteilungen erfolgen werden. Da die K. R. C. K. keinen berufsständischen Aufbau besitzt, müssen sich sämtliche Künstler und Architekten, die ihr angehören, sich jetzt noch persönlich bei der Reichskammer für bildende Kunst in Berlin anmelden, soweit sie nicht schon durch ihre eigenen Künstlerorganisationen dies getan haben sollten. (Wir machen ausdrücklich darauf aufmerksam.)

In den Arbeitsgebieten der angeschlossenen vier Organisationen finden keine Änderungen statt. Demnach wird die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in erster Linie die praktische Kulturpropaganda in jeder Form zu treiben haben, also Jahresmappe, Zeitschrift, Beratung, Vortragswesen, Lichtbilderarchiv, Ausstellungswesen, Pflege der Hauskunst, auch in besonderer Hinsicht die Verbindung deutschkulturellen christlichen Lebens über das Reichsgebiet hinaus. Dabei wird die Künstlervereinigung der Arbeitsgemeinschaft ihr wesentlich helfen können. Die „Tagung für christliche Kunst“ wird die wissenschaftliche und theoretische Klärung der Fragen weiterführen, auch hier in engster Zusammenarbeit, die vor allem durch eine gemeinschaftliche jährliche Versammlung aller Organisationen zum Ausdruck kommen soll. Die „Notgemeinschaft“ hat sich die weltanschaulichen und persönlich-sozialen Aufgaben unter der Künstlerschaft zum Ziel gesetzt.

Offizielles Publikationsorgan der K. R. C. K. ist die Zeitschrift „Die christliche Kunst“. G. L.

## Berichte aus dem Ausland

Von dem amerikanischen Archäologen Thomas Whittemore sind unter den Fußbodenornamenten in der Vorhalle der Hagia Sophia zu Istanbul, eines heute zur Moschee dienenden altchristlichen Bauwerks, mehrere sehr wertvolle altchristliche Kunstgegenstände aufgefunden worden, unter denen sich namentlich ein Christusbild aus dem 9. Jahrhundert befindet. Ferner handelt es sich um mehrere goldene Kruzifixe, die vor dem 12. Jahrhundert entstanden sein müssen, sowie um einen wunderbaren mit Smaragden und Perlen besetzten goldenen Thron. Auf Anordnung der

türkischen Regierung sollen die Funde in der Öffentlichkeit ausgestellt werden. H. P.

## Bücherschau

### LITERATUR ZUR CHRISTLICHEN KUNST IN FRANKREICH

Eigentümlicherweise besitzt Frankreich keine Zeitschrift für christliche Kunst. Die früheren Zeitschriften, die wesentlich historisch gerichtet waren, sind eingegangen. Man kann sich nur durch einzelne mehr zufällige Erscheinungen über die fortschreitende Entwicklung unterrichten.

Ein zusammenfassendes Werk hat im Jahre 1926 Maurice Brillant, „L'art chrétien en France au XX<sup>e</sup> siècle“ erscheinen lassen (375 Seiten und 72 Tafeln. Blond & Guy, Paris). Wir haben über dieses Buch von M. Staudt berichten lassen (Christl. Kunst XXIV [1924/25], S. 125 f.). Das Buch hat heute noch seine Bedeutung, da die Entwicklung nicht so rasch fortschreitet, wie in Deutschland und Holland.

Einen schönen Überblick bietet das Januarheft 1929 der Zeitschrift „La Renaissance“ (12<sup>e</sup> année Nr. 1, Janvier 1929, Paris 11, rue royale, 54 S. mit 74 großen Abbildungen. Für das Ausland 20 frz. Fr.). Eine Reihe von bedeutenden Schriftstellern und Künstlern berichten in geschlossenen Artikeln über die neuzeitliche Einstellung, über Malerei, Skulptur, Architektur, Möbel, Glas, Mosaik, über die Kirche von Boussois. Man wird auch aus diesen Abbildungen konstatieren dürfen, daß die Entwicklung in Frankreich (konform mit der profanen Kunst) vorsichtiger, zurückhaltender ist. In der Malerei hält man stärker an der Form der Komposition des Tafelbildes fest, während in Deutschland immer mehr die monumentale Freskokunst Stil und Charakter bestimmt. Die Traditionsgebundenheit, selbst in retrospektiven Anlehnungen, ist in der Skulptur und besonders beim Möbel viel deutlicher. Am weitesten scheint die Goldschmiedekunst neuzeitliche Formen anzunehmen. Die nachhaltigste Auseinandersetzung findet auf dem Gebiete der Architektur statt. Die Gebrüder Perret haben mit ihren kühnen Eisenbetonbauten, die einerseits amerikanische Technik, andererseits französischen Kolonialstil in sich aufgenommen haben, die radikale Richtung eingeschlagen. Damit ist aber noch nichts für die Gesamtheit gesagt. Eine gebundene Richtung knüpft an bodenständige romanische und gotische Formen an und sucht sie der Neuzeit anzugleichen, manchmal in scharfen stilistischen Gegensätzen. Aber auch in Frankreich scheint uns die Architektur der eigentliche Wegweiser werden zu wollen und damit, im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, auch zur Gesundung zu führen.

Wertvolle Aufschlüsse über die Entwicklung gibt die Vierteljahres-Zeitschrift „Le Christ dans la banlieue“ (= „Christus in der Bannmeile“) (Paris VII, Erzbischöfliches Palais, Rue Barbet de Jouy 30. Abonnement für das Ausland 20 frz. Fr.). Sie ist keine Kunstzeitschrift, sondern die Propagandazeitschrift der großartigen Idee, das Christentum wieder in die Vorstädte von Paris, aber auch anderer großer Provinzstädte zu tragen. Mit ungeheurer Intensität geht vor allem Kardinal-Erzbischof Verdier daran, in den kirchen- und glaubenslosen Vierteln kleine Pfarrkirchen zu bauen und mit Seelsorgern zu versehen. Über diese Tätig-



keit berichtet die Zeitschrift und dabei natürlich auch über die Neubauten selbst. Gewiß, man muß dort sparsam bauen. Die ästhetische Forderung kann nicht an erster Stelle stehen, aber sie wird auch nicht beiseite geschoben. Auch hier geistvolle Versuche, Altes mit Neuem zu vereinen, (Alfort, Saint-Ouen), auch ganz Neuzeitliches (Les vallées de Colombes mit parabolischer Wölbung, Gennevilliers), aber auch Schöpfungen, die von einem Stilkonglomerat nicht loskommen (Boulogne, Saint-Thérèse-de-l'Enfant-Jesus). Man sieht aber auch daraus, welch mächtigen Impuls in Frankreich die christliche Kunst von ihrem Innersten her, von der Erneuerung christlichen und kirchlichen Lebens bekommt und das bleibt die Hauptsache, wie wir es auch für Deutschland immer wieder als das Wichtigste, weil Lebenspendende, betont haben.

Georg Lill

## KALENDER UND JAHRBÜCHER

Die „Altfränkischen Bilder 1934“ 40. Jahrgang, herausgegeben von Prof. Dr. Fritz Knapp (Verlag Univ.-Druckerei H. Stürtz AG., Würzburg, RM. 2.—) setzt unentwegt trotz der ungünstigen Zeiten, die so viele literarischen periodischen Schriften vernichtet haben, seine Folge fort. Der Text ist wesentlich Matthias Grünewald und Veit Stoß gewidmet. Knapp hat ein gutes Bild „Das Martyrium des hl. Kilian“ entdeckt, das er Mathes Gothard-Grünewald zuschreibt. Von diesem Bild ausgehend, spricht er in längeren Ausführungen über die künstlerische Atmosphäre, bedingt von Ort und Zeit. Ob alle kunsthistorischen Folgerungen, die hier aufgestellt werden, der gewissenhaften Prüfung standhalten, bedürfte einer eingehenden Untersuchung. Über Veit Stoß wird eine Skizze seiner künstlerischen Entwicklung gegeben. Nicht gelungen ist die Beweisführung in einem weiteren Aufsatz, daß das neu aufgefundene Kilianmartyrium nicht für Mühlhausen (bei Bamberg), wo es sich vor einigen Jahrzehnten befand, sondern für den Würzburger Dom gemalt gewesen sei. Für diese Behauptung fehlt aber auch jede Spur einer historischen Beweisführung, sondern alles ist romanhafte Phantasie. Zwei Aufsätze berichten über einen gemalten Marienaltar um 1480 im Würzburger Universitätsmuseum und über die Rokokokirche in Heusenstamm (b. Offenbach), die von Balthasar Neumann 1720 erbaut wurde und mit Werken von Würzburgern und schwäbischen Meistern geschmückt ist. Der Kalender ist mit ausgezeichneten Bildern geschmückt. Besonders dankbar ist man für die farbige Wiedergabe des angeblichen „Grünewald“. Eine Wiedergabe eines Aquarells von Heinr. Landgrebe gibt einen Ausschnitt aus der Kirche von Heusenstamm.

Der Abreißkalender der „Werke der Meister zum Jahre des Herrn 1934“, herausgegeben von Dr. Heinrich Getzeny (9. Folge. Mit 11 Vierfarbentafeln und 16 Tafeln in Kupfertiefdruck. Verlag Emil Fink, Stuttgart, RM. 2.50) geht in diesem Jahrgang einen etwas anderen Weg. Die Abbildungen sind auf stärkerem Karton gedruckt, so daß die Abbildungen auch als Postkarten oder im Epidiaskop benutzt werden können. In der Auswahl der Bilder hat man ein prachtvolles Evangelium um 1250 aus dem Mainzer Dom (heute Schloßmuseum Aschaffenburg) herangezogen, ferner Dürer, Wiener Muttergottes, eine Auferstehung aus dem Gebetbuche Philipps des Guten, die Madonna im Grünen von Paul Plontke, Bilder von

Marg. Woloschina und Maria Hiller-Föll, eine flämische Muttergottes der Sieben Schmerzen und ein Holzschnitt von Anton Wendling; alle in ausgezeichnete Farbwiedergabe. Sonst finden sich einfarbige Abbildungen von alten und neuen Meistern, besonders noch die Plastiken von Emil Sutor. Der Kalender wird sicher wieder viele Belehrung im Laufe des Jahres bieten.

Derselbe Verlag und Herausgeber lassen auch den kleinen, sehr beliebten Abreißkalender „Das Jahr der Andacht 1934“ erscheinen (RM. 1.—). In glücklicher Mischung werden Abbildungen von alten und neuen Meistern, farbig und schwarz in Gebetbuchgröße gebracht. Von alten sind vertreten: Fra Angelico, A. Dürer, M. Grünewald, H. Mulscher, Pacher, A. Rethel, Robbia, Schön, Schwind, B. Zeitblom, von neuen: G. Bauer, A. Burkart, Jos. Braun, Cammissar, T. Eisgruber, H. Franke, P. Gitzinger, M. Hiller-Föll, L. Hoff, Fr. Hemmerle, G. Köhler, A. Kolb, G. Poppe, L. Samberger, E. Sutor, Ulmer-Stichel, G. Ph. Wörlen, A. Wendling, Woloschina, H. Windelschmidt.

Von den Jahrbüchern sei an erster Stelle „Ars sacra“, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst 1934, genannt. (70 S., 24 Tafeln, Verlag Gebr. J. u. F. Heß, Basel, Schw. Fr. 3.75.) Es setzt seinen neuzeitlich eingestellten Kurs ruhig, konsequent, mit klarer Überlegung fort, trotz vieler Schwierigkeiten, wie man aus den Zeilen entnehmen kann. Vorbildlich ist der einführende Aufsatz von P. Thaddäus Zingg, Benediktiner von Maria-Einsiedeln: „Das kirchliche Gewissen im Streit mit der modernen Kirchenkunst?“ Der Aufsatz stellt die bekannte Aussprache des Papstes im Wortlaut in den Mittelpunkt seiner Darlegungen, dazu die zahlreichen Artikel, die im „Osservatore Romano“ erschienen sind. Er zieht die Quintessenz aus den offiziellen und nicht-offiziellen Verlautbarungen in ganz prägnanter, sozusagen lehrbuchartiger Form unter den Kapiteln: „Sachlich-begriffliche Vorbemerkungen — Die Bestimmungen des neuen Kirchenrechtes — Die Forderung der Traditionsgebundenheit — Ergebnis und Übersicht.“ Der Wert der Ausführungen liegt in den Begründungen, die sich immer auf den Wortlaut der oben angeführten Ausführungen stützen. Die künstlerischen Entgleisungen werden nicht geleugnet, aber ebenso wird einwandfrei nachgewiesen, daß weder der Papst noch der „Osservatore Romano“ eine bewußte künstlerische Reaktion erstreben. Geradezu grundlegend ist dafür der Artikel des Grafen Dalla Torre im „Osservatore Romano“, Nr. 135 vom 9. Juni 1933. (Zwischenfrage: Warum bringen unsere deutschen katholischen Zeitungen über solche Dinge nichts?) Man ist versucht, ganze Partien aus diesem Aufsatz hier anzuführen. Aber besser ist vielleicht darauf hinzuweisen, daß jeder, der künftig an der Weitergestaltung der christlichen Kunst mitarbeiten und mitreden will, sich hier einmal erst Klarheit über „Erlaubt und Nichterlaubt“, über „Möglich und Unmöglich“ holen muß. Dann wird auch die gewisse Hetze, die seit wenigen Monaten in einigen Zeitungen und Zeitschriften auftaucht und von einem ganz bestimmten kleinen Konventikel genährt wird, verstummen müssen, um so mehr wenn diejenigen, die früher nicht „orthodox“ genug sein konnten, heute sich darüber beschweren zu müssen glauben, wenn die christliche Kunst zusammen mit ihren vorgesetzten deutschen Bischöfen die schwierigen auftauchenden Fragen lösen will!

Im Jahrbuch findet sich weiter ein „Praktischer Ratgeber in kirchlichen Kunstfragen“ von Dr. Paul Hilber, der alle Fragen, die mit einem Kirchenneubau zusammenhängen, in den grundlegenden Zügen bespricht. Geistvoll, in manchem persönlich zugespitzt, ist der Aufsatz des Plastikers François Baud, „La voie de l'art religieux contemporain“, der im wesentlichen darzulegen versucht, warum sich die neuzeitliche Kunst von der Stilrichtung der Renaissance (im weitesten Sinne des Wortes) wegzuwenden beginnt zu künstlerischen Prinzipien, die das christliche Mittelalter vertreten hat. In die Problematik der modernsten Kunst greift François Fosca mit seinem temperamentvollen Essay „L'architecture, nudiste à l'église“ (nudiste = „nackt“, nüchtern). Er verkehrt den bekannten Ausspruch von Le Corbusier: „La maison doit être une machine à habiter“ in die als Frage aufgestellte Formel: „L'église doit être une machine à liturger“ und verneint sie. Der als Nachwort abgedruckte Einwand von H. Baur verfehlt nach meiner Meinung das Wesentliche. Bei Fosca handelt es sich nicht nur um das Ornament, das zur Zeit allerdings nicht vorhanden ist, aber keineswegs für „Menschen unserer Kulturstufe“ (sic! Riecht das nicht sehr nach dem liberalen Hochmut des 19. Jahrhunderts!) nicht mehr möglich ist, wie Baur meint, sondern Fosca tritt eben für eine Beseelung der künstlerischen Form und Einrichtung des Gotteshauses (wie jeden Baues) ein, den eine gewisse (nicht jede) neuzeitliche Richtung (Le Corbusier, Bauhaus Dessau, russische Architektur) bewußt verneinte.

Eine „Enquête auprès du clergé“ zeigt in seiner Fortsetzung von früheren Jahrgängen die großen Gegensätze, die in „Pro und contra“ im Schweizer Klerus herrschen. Zwei Berichte, einer in deutscher, einer in französischer Sprache, melden über die Tätigkeit der „Societas S. Lucae“, die seit 1932 in zwei sprachlich getrennte Gruppen geschieden ist. Bemerkenswert ist vor allem, daß neue Kirchenbauten mit geschlossener neuzeitlicher Inneneinrichtung geschaffen werden, von denen manches Wertvolle auf Tafeln abgebildet wird. Ich hebe hervor: Beretta, Die Conversion des hl. Ignatius, P. Monnier, Die Predigt des hl. Franz Xaver, Den Ausstellungsraum in Mailand, Die Mosaiken von Stocker, Poncet, Beretta, die Eingangstüre in der Berner Marienkirche von François Baud, das Kruzifix von Hans von Matt und die beiden Altäre von der Bruder-Klausenkirche in Zürich (Higi-Stockmann) und Stettenbach bei Großwangen (Luzern) von Dreyer-Matt) und die streng „sachliche“ Marienkirche in Bern von F. Dumas. So ist auch heuer wieder „Ars sacra“ ein wertvoller und wertbeständiger Beitrag für den Gedanken kirchlicher Kunst der Neuzeit.

„Die Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen 1933“, herausgegeben von Wilhelm Neuß (Köln: Erzbischöfl. Diözesanmuseum, 48 S.) widmet den wesentlichen Teil ihres Inhaltes dem Aufsatz „Werkkunst und Kunstwerk im Kath. Jungmännerverband Deutschlands“ von Hans Schwippert. Es ist vor allem das gestaltende Leben im Haus Altenberg, der alten gotischen Klosteranlage, das hier in seiner neuen Formung geschildert wird. Es ist gesunder, jugendfrischer, wagemutiger und sauberer Geist, der dort herrscht und gestaltet. Gut, mag einem oder dem anderen das eine oder andere ungewohnt, „zu neuzeitlich“, „zu problematisch“ sein; aber es muß

doch jeder zugeben, hier ist eine Gesinnung, eine Werkfähigkeit, eine Aktivität, die himmelweit über dem steht, was von 1850–1900 als „katholische“ Vereinshäuser, Seminare, Klöster usw. hergestellt wurde. Diese Jugend wird es machen — trotz alledem! Es ist erfreulich, daß ein ganzer Diözesankunstverein hinter einem solchen Tun steht. Die Arbeiten, die sehr wirkungsvoll abgebildet sind, stammen meist von Aachener und Düsseldorfer Künstlern, doch sind auch andere, wie Münchner, darunter vertreten. In einem weiteren Aufsatz berichtet Direktor J. Eschweiler über wertvolle gotische und barocke Neuerwerbungen, die er für das Kölner Diözesanmuseum machen konnte, meistens in denkmalpflegerisch rettender Arbeit.

Georg Lill

## SCHRIFTEN

### ZUR NEUEN KUNSTERZIEHUNG

Zu den Schriften, die so zahlreich anlässlich der inneren und äußeren Umgestaltung der deutschen Lebensführung und Gesamtpolitik erscheinen, trägt natürlich auch die Frage der Kunsterziehung ihren Anteil bei.

Der unsern Lesern bekannte Goldschmied Karl B. Berthold, bisher in Frankfurt, nunmehr Direktor der Kunsthandwerksschulen in Köln, hat eine temperamentvolle, aber auch von eigener praktischer Erfahrung unterbaute Aufklärungs- und Streitschrift erscheinen lassen: „Kunst, Handwerk, Volk“ (4<sup>o</sup>, 52 S., RM. 1.10, Armanenverlag, Leipzig). Aus einer ethisch und rassenmäßig unterbauten Weltanschauung, dem Glauben an das Volkstümliche kann ihm die Wirklichkeit nur in der Gestaltung werden. Die gestaltenden Kräfte sind in Politik, Kunst und Handwerk tätig. Ohne diese Gestaltung können wir kein Volk werden. Deshalb ist die Kunstgestaltung so wichtig. Dies muß durch Erziehung und Abwehr schädlicher Einflüsse geschehen, Technik und Maschine muß im gestaltenden Handwerk zurückgedrängt werden zugunsten der Handarbeit, und zwar der soliden. Das rein Modische, Billige, Surrogathafte muß auch durch Verbote bekämpft werden. Das billige Reproduktionsverfahren in Gips und ähnlichem muß auch bekämpft werden, damit wieder Originale gekauft werden. Durch Zeichenschule, durch Unterricht in Kunstwerkstätten, durch Kunstschule in systematischem Aufbau muß die Besserung erstrebt werden. Mit einzelnen praktischen Vorschlägen, die in diesem Umfange erst noch erprobt werden müßten, schließt die anregende Broschüre.

Eine umfangreichere Broschüre: „Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich“ von Robert Böttcher (160 S. Mit 18 Abb. Ferd. Hirt, Breslau. Geh. RM. 3.60) legt wesentlich den Nachdruck auf die allgemeine innere Übereinstimmung, um das große Ziel einer neuen Kunst zu erreichen. Doch ist das Buch nicht von Einseitigkeit frei. Die Einwände gegen Dürer als Prototyp eines deutschen Künstlers (S. 34) sind uns unverständlich. Vielleicht gerade wo Dürer (ebenso wie Goethe) von der deutschen Linie einmal abweicht, liegt eine besondere Eigenart des Deutschen. Unrichtig ist es auch zu behaupten, daß von Grünwald keine Handzeichnungen existieren. Es gibt mehrere wichtige Veröffentlichungen über sie. Im allgemeinen ist der Grundcharakter des Buches, die Mahnung an den Deutschen zur Selbstbesinnung auf sein Eigenstes, zu begrüßen.

Georg Lill



Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks. Von Eduard Graf Coudenhove-Erthal. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

Unter den wenigen modernen Publikationen über das römische Barock von Rang nehmen die „Römischen Forschungen des kunsthistorischen Institutes Graz“ die führende Stellung ein. Prof. Dr. Hermann Egger, der als ihr Herausgeber zeichnet, hat mit seinen Arbeiten über die stadtrömischen Architekturzeichnungen eine wesentliche Voraussetzung für monographische Abhandlungen geschaffen. Auf dieser Grundlage hat zuerst sein früherer Assistent Dr. Eberhard Hempel, seit Herbst 1933 Professor an der Technik in Dresden, die fundamentale Arbeit über „Francesco Borromini“ (Schrollverlag, Wien) geschrieben, der nun ebenfalls das Buch Graf Coudenhoves sich anschließt.

Auch hier wieder eine äußerst präzise, auf streng wissenschaftlicher Forschung fundierte Publikation, die — und das mag das Entscheidende sein — nicht im archivalischen Detail stecken blieb, sondern zuerst die Künstlerpersönlichkeit mit größtmöglicher Anschaulichkeit und Lebendigkeit schildert, dann aber auch den künstlerischen Charakter der Zeit und der Umgebung darstellt, in der diese Persönlichkeit lebte und schuf. Die weitausgreifenden archivalischen Grundlagen führen zu dem Schluß, daß das biographische Bild und die künstlerische Tat Carlo Fontanas keine wesentlichen Züge mehr erhalten kann. Was Coudenhove vorbrachte, kann als abschließend darüber angesehen werden. Über den Rahmen einer Publikation der römischen Barockarchitektur nach Berninis Tode reicht es dadurch hinaus, daß es die Fäden aufdeckt, die von ihm nach Spanien, nach dem Norden zu Lukas von Hildebrandt, Johann Dientzenhofer, Daniel Pöppelmann, J. B. Fischer von Erlach, ja selbst bis nach England führen. In sieben große Abschnitte ist der reiche Inhalt zerlegt, die hier angegeben seien (dem Buch fehlt das Verzeichnis, der einzige Fehler!): Lehrjahre bis zum Tode Alexanders VII., unter Clemens IX. und Clemens X., unter Innozenz XI. und Alexander VIII., unter Innozenz XII. und das literarische Oeuvre, die drei großen Platzprojekte, die letzten Lebensjahre unter Clemens XI. und Carlo Fontana und das Ausland. Genaue Literaturangaben, ein Personen- und Ortsregister ergänzen den Band, dessen Ausstattung und reicher Bildschmuck (48 Lichtdrucktafeln) als vorbildlich bezeichnet werden kann. Wer immer mit dem Barock sich beschäftigt, darf an diesem Werk nicht vorübergehen.

Bruno Binder

Aurel Schwabik, Michael Pachers Grieser Altar mit 130 Bildern nach Originalaufnahmen

des Verfassers. München, 1932, Bruckmann, 148 S. RM. 15.—.

Schwabiks Buch darf, jedermann einleuchtend, vor allem zwei Verdienste für sich in Anspruch nehmen: Die plastischen Teile des Grieser Altars sind erst auf Grund dieser zahlreichen und vorzüglichen Detailaufnahmen von Köpfen, Händen, Gewänderteilen usw. der Forschung und der genießenden Betrachtung voll zugänglich geworden. Die Bilder der Rückseite aber (Schwabik ließ mit vielen Schwierigkeiten den ganzen Altar von der Wand wegschieben) waren bisher überhaupt so gut wie unbekannt.

Der Text beschreibt und würdigt nach einer kurzen Einleitung über die Grieser Pfarrkirche und über Michael Pacher sämtliche Teile des Altars, und zwar so, daß das Ganze immer noch leicht und angenehm lesbar bleibt. Von den kunstgeschichtlichen Untersuchungen überzeugt vor allem die Feststellung, daß die musizierenden Engel an den Trennungspfeilern des Schreins nicht von Pacher selber geschnitzt wurden und daß der Hand dieses Gesellen vermutlich auch die Flügelreliefs zuzuschreiben sind. Dagegen halte ich die beiden größeren schlepptragenden Engel, die Schwabik einem zweiten, Pacher nahestehenden Gesellen zuweist, für eigenhändige Arbeiten des Meisters, der sich höchstens in den Nebenfiguren etwas weniger anstrengt. Ein Vergleich der Abbildungen auf S. 41 und 53, aber auch ein Vergleich mit der Draperie der großen Figuren scheint mir diese Annahme außer Zweifel zu stellen. Nicht so sicher wie Schwabik möchte ich dafür die gemalten Engel dem Meister selber zuweisen. Sie sind, trotz mancher Beziehungen, für eher zu niederländisch und eigentlich auch zu ausgeglichen. Überzeugend ist endlich auch die Feststellung, daß die Madonna im Chor der Kirche aus dem Gespreng des Altars stammt. Nur glaube ich, daß sie eher dem erwähnten Gesellen als dem Meister selber angehört.

Über derartige Detailfragen wird man wie über soviele andere Zuschreibungen von Werken aus dem Pacherkreise vermutlich noch lange hin und her disputieren. Weit wichtiger und verdienstvoller als die Lösung solcher Nebenfragen ist aber die Gesamtleistung des vorliegenden, auch vom Verlag ganz vorzüglich ausgestatteten Buches, das ein Hauptwerk Michael Pachers ganz anders, als das bisher möglich war, zu Ehren bringt und das die bisher nicht selten geäußerte Meinung, es handle sich hier im Vergleich mit dem St. Wolfgang Altar um eine merkwürdig rückständige Arbeit des Meisters, wohl endgültig verstummen machen wird.

Josef Weingartner







POPULUS MEUS QUID FECI TIBI?  
RESPONDE MIHI

DER RATSCHLUSS DER ERLÖSUNG (PHIL. 2, 5—8)  
IM BILDE DARGESTELLT IN DORSCHHAUSEN, LANDSBERG,  
EINSIEDELN UND VON FÜHRICH

Von PETER GRASSL, freir. Pfarrer, Rottenbuch

Ungefähr 4 Kilometer westlich von Bad Wörishofen liegt das von den Kurgästen gern besuchte Dorf Dorschhausen. Die Pfarrkirche dortselbst ist 1483 im gotischen Stil erbaut, im 18. Jahrhundert aber innen in Rokoko umgestaltet worden. Sehr interessant ist nun in dieser Kirche das mittlere Deckenbild im Presbyterium, zunächst schon deswegen, weil es die Hl. Dreifaltigkeit in Gestalt von drei Personen darstellt (Abb. S. 123), so daß auch der Hl. Geist in Menschengestalt dargestellt ist und nicht, wie es kirchliche Vorschrift ist, in Gestalt einer Taube. Besonders interessant aber ist das Bild durch sein Motiv, das dem Brief des hl. Apostels Paulus an die Philipper entnommen ist und die Verse 5—8 des 2. Kapitels dieses Briefes zur Darstellung bringt. Paulus schreibt: „So sollt ihr gesinnt sein, wie auch Jesus Christus gesinnt war. Obgleich ihm die Gotteseigenschaft eigen war, glaubte er doch nicht, sein gottgleiches Sein festhalten zu müssen. Vielmehr entäußerte er sich selbst, nahm Knechtsgestalt an, wurde den Menschen gleich und im Äußern als ein Mensch befunden. Er erniedrigte sich selbst und ward gehorsam bis zum Tode, ja bis zum Tod am Kreuze.“

Die bildliche Darstellung des Ratschlusses der exinanitio, der Selbstentäußerung und Selbsterniedrigung des Gottessohnes in seiner Menschwerdung und in seinem Kreuzestode, wird sich in der christlichen Kunst nicht gar häufig finden, und man fragt sich unwillkürlich: Wie kommt diese Darstellung in diese einfache, abgelegene Dorfkirche?

Das Bild, ein gutes Fresko von einem unbekannten Maler, ist kreisförmig und hat ungefähr 1½ Meter im Durchmesser. Gott Vater und der Hl. Geist sitzen auf dem Thron, angetan mit rotem Brokatmantel, die Tiara auf dem Haupt, beide das Zepter in der Hand; der Vater hat dasselbe mit der Erdkugel in der rechten, der Hl. Geist, zur linken des Vaters, gekennzeichnet durch das Bild einer Taube auf der Brust, hält das Zepter in der linken Hand. Der Sohn Gottes ist vom Thron herabgestiegen, hat Mantel, Tiara und Zepter auf dem Thron zur Rechten des Vaters zurückgelassen und kniet nun in blauem Bußgewande und einfachem, rotem Überwurf vor den beiden anderen Personen und nimmt das Kreuz aus der Hand des Vaters und des Hl. Geistes in Empfang. Einige Engel sind staunende Zeugen dieses Vorganges. Trefflich hat der Künstler die Selbstentäußerung des Gottessohnes zum Ausdruck gebracht durch das Ablegen der Symbole göttlicher Macht und Herrlichkeit; die Erniedrigung in seiner Menschwerdung durch das Knien Jesu vor den beiden anderen Personen und seinen Gehorsam bis zum Tode am Kreuz durch das Umfassen des Kreuzes. Zugleich hat der Maler durch die Art der Darstellung auch deutlich zum Ausdruck gebracht, daß zur Erlösung der Menschen alle drei göttlichen Personen zusammenwirken.

Die Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit in Gestalt von drei menschlichen Personen ist ja in der christlichen Kunst nicht allzuselten. So befindet sich eine solche als Holzschnittwerk aus gotischer Zeit auf dem linken Seitenaltar der sogenannten Münchner Kapelle in Freising. Die drei Personen von gleicher Gestalt, jede die Krone auf dem Haupt, sitzen auf einem Throne, der Vater in der Mitte etwas erhöht, und sind von einem gemeinsamen Mantel umgeben = drei verschiedene Personen, aber nur ein Gott. — Das Hochaltarbild der Dreifaltigkeitskirche in München stellt ebenfalls die Hl. Dreifaltigkeit in drei Personen dar. Eine gleiche Darstellung der Dreifaltigkeit in drei überlebensgroßen geschnitzten Figuren treffen wir in der Wallfahrtskirche Weißenlinden, Pfarrei Högling, Dekanats Aibling. — Matthäus Günther hat in dem großen Deckengemälde der Stadtpfarrkirche in Schongau, die Himmelfahrt Mariens, ebenfalls den Hl. Geist in menschlicher Person dargestellt, wie er vom Thron der Dreifaltigkeit herabgestiegen ist und der allerseligsten Jungfrau entgegengeht, um sie zu dem für sie bereitstehenden Thron zu führen. — Im katechetischen Unterricht bei den ganz Kleinen habe ich regelmäßig anfangs einen Farbendruck benützt, der die drei göttlichen Personen ganz gleichgestaltet in Figur und Alter darstellte: der Vater war gekennzeichnet durch das Auge Gottes, der Sohn durch ein Lamm, der Hl. Geist durch eine Taube auf der Brust. Die drei Personen strahlten in himmlischem Glanze und waren umgeben von einem Kranze von Engeln. Dieses Bild



hat mir immer gute Dienste geleistet, um den Schulanfängern einigermaßen verständlich zu machen, daß der Hl. Geist auch eine Person ist wie der Vater und der Sohn, und daß man zum Hl. Geist auch beten und mit ihm reden kann, wie mit dem Vater und dem Sohn. Da auf diesem Bilde der Hl. Geist schon durch die Taube auf seiner Brust gekennzeichnet war, so kamen die Kinder mit dem Hl. Geist leichter zurecht, wenn ich dann an die Stelle dieses Bildes das von der Kirche vorgeschriebene und fortan im Unterricht gebrauchte Bild setzte, auf dem der Hl. Geist nur in Gestalt einer Taube erscheint.

Eine sehr seltsame Darstellung des Hl. Geistes war auch zu sehen auf der glänzenden Ausstellung christlicher Kunstgegenstände in der Residenz zu München 1930, und zwar auf dem Ottobeurer Reliquienschrein. Da war der Hl. Geist auch als Person dargestellt, das Gesicht wie von der Sonne umgeben, in der Hand hält er eine Taube, die aus dem Schnabel Feuer entsendet.

Wenn also in der Dorschhausener Kirche der Hl. Geist in menschlicher Gestalt erscheint, so ist ja diese Darstellung kirchlich nicht korrekt, aber kein Unikum. Sehr selten aber dürfte sich in der christlichen Kunst, so wie es in Dorschhausen der Fall ist, die Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit verbunden sein mit der Darstellung des Ratschlusses der Erlösung im Beginn seiner Ausführung. Die vollendete Erlösung der Menschheit durch die Hl. Dreifaltigkeit findet sich ja oft in Kirchen und Bildern dargestellt im sogenannten „Gnadenstuhl“, und besonders zutreffend in einem ehemaligen Altargemälde der Frauenkirche in München, das jetzt im Ordinariat aufbewahrt wird, weil es wegen der unkirchlichen Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit in drei menschlichen Personen aus der Kirche entfernt werden mußte (Abb. S. 127); aber von dem Dorschhausener Motiv weiß ich bisher nur, daß es auch noch eine Darstellung gefunden hat in der Dominikanerinnenkirche in der Stadt Landsberg am Lech (Abb. S. 125), in der Wallfahrtskirche zu Einsiedeln in der Schweiz und in einem Bilde von Führich (Abb. S. 126).

Was das Hochaltarbild in der Dominikanerinnenkirche in Landsberg am Lech betrifft, so ist nicht nur die Idee des Bildes, sondern auch die Ausführung der Idee im Wesen die gleiche wie in Dorschhausen, wie ein Vergleich der beiden Bilder deutlich zeigt; nur ist das Landsberger Altarbild jüngeren Datums wie das Dorschhausener Deckenfresko und bereichert durch die Darstellung der gefallenen Stammeltern auf der Erdkugel, welche der Tod mit seinen Knochenarmen umspannt, während der Satan als brüllender Löwe dargestellt ist, bereit, aus dem Dunkel sich auf das erste Menschenpaar zu stürzen und es zu verschlingen. So gibt hier, was in Dorschhausen fehlt, der Künstler auf dem unteren Teil seines Altarbildes den Grund für die Menschwerdung des Sohnes Gottes an, die Sünde der Menschen, und oben stellt er die Sühne für dieselbe dar. Wie auf dem Dorschhausener Bild hat der Sohn Gottes den himmlischen Thron verlassen, die Zeichen der göttlichen Majestät abgelegt, und vor den beiden anderen Personen kniend nimmt er das Kreuz entgegen, das ihm der Vater mit seiner rechten Hand reicht, während seine linke dem Sohne die Dornenkrone samt der Kreuzesinschrift zeigt. Der Hl. Geist weist den Sohn Gottes mit dem Zepter in der rechten Hand auf das Kreuz hin und schiebt ihn mit der linken sanft zum Kreuze hin. Also auch hier wieder wie in Dorschhausen die Erinnerung an die Glaubenswahrheit, daß wir die Erlösung der ganzen Dreifaltigkeit zu verdanken haben.

Was von dem Landsberger Altarbild von Bergmüller (Abb. S. 125) das Allereigenartigste und wahrscheinlich überhaupt ein Unikum ist, ist die Darstellung des Hl. Geistes in menschlicher Gestalt mit Flügeln. Diese wohl einzig dastehende Kennzeichnung des Hl. Geistes dürfte ihr Gegenstück nur finden in der bekannten Wieskirche bei Steingaden, wo auf dem großen Deckengemälde des Schiffes: „Christus erscheint mit seinen Engeln und Aposteln zum Gerichte“ Maria mitten unter den Engeln stehend als Königin derselben mit Flügeln abgebildet ist.

Das Thema vom Ratschluß der Erlösung hat auch Kraus behandelt in den Deckenfresken des Chores der Stiftskirche in Einsiedeln, und zwar in ganz ähnlicher Weise, wie dies in Dorschhausen und Landsberg geschehen ist; nur ist in Einsiedeln der Sündenfall der Stammeltern eigens dargestellt gleich beim Eingang in den Chor, während der Ratschluß der Erlösung in dem großen Hauptdeckengemälde des Chores zur Darstellung kommt. Dabei hält sich Kraus an die kirchliche Vorschrift: während Gott Vater den vor ihm knienden Sohn auf die Leidenswerkzeuge hinweist, welche von Engeln herbeigebracht werden, schwebt der Hl. Geist in Gestalt einer Taube zwischen den



DIE DREIFALTIGKEIT MIT DEM RATSCHLUSS DER ERLÖSUNG  
Deckenfresko in Dorschhausen (Schwaben). Mitte des 18. Jahrhunderts

beiden anderen Personen. Es ist ja wohl auch auf diese Weise die Selbstentäußerung und Selbsterniedrigung des Sohnes Gottes im Erlösungswerke und das Zusammenwirken der drei göttlichen Personen bei demselben angedeutet, aber für das einfache Volk ist das Verständnis dieser Idee unzweifelhaft viel mehr erleichtert durch die Art ihrer bildlichen Darstellung durch die Meister von Dorschhausen und Landsberg, und erst recht gilt dieses Lob in bezug auf die bildliche Darstellung des gleichen Themas durch den berühmten Wiener Meister Josef Ritter von Führich. In seinem viel beachteten Blatte „Die Menschwerdung Christi“, das in tausend Exemplaren gedruckt in kürzester Frist vergriffen war, stellt Führich im oberen Teil des Bildes den Ratschluß der Erlösung ähnlich dar wie die vorausgenannten Meister: Der Sohn Gottes ist vom himmlischen Throne herabgestiegen, überläßt seinen Königsmantel dem Vater, der ihm denselben auszieht, übergibt sein Diadem mit der rechten Hand einem vor ihm knienden Engel und greift mit der linken nach der Dornenkrone, die ihm ein anderer Engel samt dem Kreuz bereit hält. Im unteren Teil des Bildes führt nun der Wiener Meister sein Thema in der wirksamsten Weise fort, indem er den Sohn Gottes darstellt als kleines Kind in der armseligen Krippe liegend zwischen Maria und Joseph, erwärmt vom Hauche der Tiere im Stall zu Bethlehem. Den Grund, warum der Sohn Gottes diese Erniedrigung auf sich genommen hat, deutet Führich dadurch an, daß er am Sockel des Bildrahmens Adam und Eva darstellt, wie sie voll Reue und Dank Augen und Hände erhebend das göttliche Kind in der Krippe anbeten (Abb. S. 126).

Den Hl. Geist stellt Führich in seinem Bild von der Menschwerdung Christi auch in Menschengestalt dar ohne irgendein weiteres Kennzeichen, aber er fügt der bisherigen



Darstellungsweise unseres Themas ein neues Motiv hinzu, indem er den Sohn Gottes mit Albe und Stola bekleidet zeichnet zwischen zwei rauchenden Opferschalen und den Hl. Geist in dem Augenblick, wo er dem Sohne Gottes das Meßkleid anzieht und ihn dadurch als den Hohenpriester kennzeichnet, der durch seinen Tod am Kreuze von der Menschheit den Fluch der Sünde wegnimmt und sie wieder mit Gott versöhnt und ihr als „Priester nach der Ordnung Melchisedechs auf ewig“ im hl. Meßopfer die Früchte der Erlösung zuwendet. Der Opfergedanke der Menschwerdung Christi und die hohepriesterliche Würde des menschgewordenen Gottessohnes ist in keiner der angeführten bildlichen Darstellungen des Ratschlusses der Erlösung so klar und leichtverständlich zum Ausdruck gebracht wie bei Führich. Man mag ja auch bei den übrigen Künstlern den Hinweis auf den Opfercharakter der Menschwerdung Christi und auf die priesterliche Würde des menschgewordenen Sohnes Gottes darin finden, daß sie sämtlich ihre Darstellungen vom Ratschluß der Erlösung in den Altarraum und in die nächste Nähe des Tabernakels verlegen, aber Führich übertrifft sie alle durch die Klarheit und Eindringlichkeit seiner Darstellung. Am nächsten kommt ihm der Künstler von Dorschhausen in diesem Punkt. Dort ist auch das Dreifaltigkeitsbild an der Decke des Presbyteriums angebracht als mittleres in der Längsachse. Das vorderste Deckenbild über dem Hochaltar selbst ist ein Sakramentsbild: oben die Monstranz mit der Hostie, in welcher das Jesuskind sichtbar wird; darunter das Lamm Gottes, aus dessen Brust sich das Blut in mehreren Strahlen ins Fegfeuer hinunter ergießt auf die armen Seelen; rechts und links kniet je eine Person mit gefalteten Händen, vermutlich die Stifter der Bilder. Der Sinn dieses Bildes könnte im Zusammenhang mit dem Dreifaltigkeitsbild sein: Die Fortsetzung der exinatio des Gottessohnes über den Kreuzestod hinaus im heiligsten Altarssakrament und die Wirkung des Kreuzestodes (Blut des Lammes) bis ins Fegfeuer hinunter. Vielleicht steht auch das dritte Deckengemälde im Presbyterium der Dorschhausener Pfarrkirche im Zusammenhang mit dem Dreifaltigkeitsbild dortselbst. Es stellt Maria als unbefleckt Empfangene dar und soll vielleicht das Gegenstück gegen die Erniedrigung des Gottessohnes sein: Um Maria würdig zu machen, der lebendige Tabernakel des menschgewordenen Gottessohnes zu werden, erhält sie im Hinblick auf die kommende Erlösung durch den Kreuzestod ihres Sohnes die einzigartige Auszeichnung, daß sie vor der Erbsünde bewahrt bleibt und von Anfang an die Hochbegnadigte ist um der Verdienste ihres Sohnes willen. So würde sich in der Auszeichnung der Mutter die Größe des Sohnes offenbaren, und so aufgefaßt ließen sich die drei Deckenbilder des Presbyteriums in Dorschhausen in eine Einheit zusammenfassen mit dem Leitmotiv: Der Ratschluß der Erlösung im Schoße der Heiligsten Dreifaltigkeit und unter Mitwirkung der ganzen Dreifaltigkeit, die Ausführung dieses Ratschlusses im Kreuzestod des Sohnes und darüber hinaus im heiligsten Altarssakrament und seine Auswirkung im voraus schon in der unbefleckten Empfängnis der Mutter des Erlösers und dann an den Erlösten über den Tod hinaus ins Fegfeuer hinunter. Ob dem Dorschhausener Künstler wirklich diese Idee vorgeschwebt hat — wer weiß es? Immerhin ist auffallend, daß Maria an der Decke des Presbyteriums auch noch als unbefleckt Empfangene abgebildet wird, nachdem sie doch am Hochaltar als Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Arm dargestellt ist und das Patrozinium der Kirche auf Mariä Heimsuchung gefeiert wird.

Wenn wir beachten, daß das Thema vom Ratschluß der Erlösung in der christlichen Kunst doch verhältnismäßig selten behandelt worden ist, fragen wir unwillkürlich: Wie kommt das kleine, abgelegene Dorschhausen zu seinem interessanten Dreifaltigkeitsbild? Wer ist der Maler desselben? Trotz mehrfachen Bemühens konnten wir darüber bisher keinen Aufschluß erhalten. Wir können die Pfarrgemeinde Dorschhausen nur beglückwünschen zu ihrer schönen Pfarrkirche und zu dem interessanten Dreifaltigkeitsbild in derselben und ebenso den Herrn Pfarrvorstand, dem es an der Hand der Bilder leicht gemacht ist, seinen Pfarrkindern in Predigt und Katechese den dritten Glaubensartikel zu erklären.

Noch eine andere Frage regt das Dorschhausener Bild an: Wie kommt der Maler dieses Bildes dazu, daß er den Hl. Geist gegen die Tradition und Vorschrift der Kirche in menschlicher Gestalt darstellt? Wie Bergmüller, der Künstler des merkwürdigen Landsberger Bildes? Wie Matthäus Günther, wie erst gar der frommgesinnte, kirchentreue Führich?

Von achtbarster Seite ist die Vermutung ausgesprochen worden, es könnten die oben genannten Meister bezüglich der Darstellung des Hl. Geistes als menschliche Person beein-



DIE DREIFALTIGKEIT MIT DEM RATSCHLUSS DER ERLÖSUNG

Altarbild in der Dominikanerinnenkirche zu Landsberg am Lech

Von Joh. Bapt. Bergmüller, 1766

flußt sein von Kaufbeuren her, da ja aus der Lebensgeschichte der seligen Kreszentia von Kaufbeuren bekannt ist, daß diese Selige eine besondere Verehrung gegen den Hl. Geist hegte, unter der besonderen Leitung desselben stand, daß sie denselben öfters unter der Gestalt eines Jünglings schaute und daß um das Jahr 1727 oder 1728 die damalige Oberin der Seligen den Maler Rufin aus München beauftragte, nach der genauen Anweisung der Seligen eine bildliche Darstellung der ihr gewordenen Erscheinung des Hl. Geistes zu fertigen. Diese Vermutung scheint an Wahrscheinlichkeit zu gewinnen durch eine im Dominikanerinnenkloster zu Landsberg bestehende Tradition, daß ihr seltsames Hochaltarbild aus einer Vision der gottseligen Kreszentia von Kaufbeuren stamme, die den Hl. Geist mit Flügeln geschaut habe. Doch, diese Landsberger Tradition ist irrig. Nach einem mir vorliegenden Stich des Rufinschen Bildes hat der Hl. Geist die Gestalt eines Jünglings, ja fast noch eines Knaben. Sein Gewand ist einer Albe ähnlich, von einem leinenen Gürtel zusammengehalten, teilweise von einem Überwurf bedeckt. Die ganze Gestalt ist von lichten Strahlen um-





DIE MENSCHWERDUNG CHRISTI  
Steindruck von Josef von Führich, 1838

geben, aus denen sich um das liebeizende, von Locken umwallte Gesicht herum sieben Feuerzungen abheben; von Flügeln keine Spur, auch nicht von dem Bild einer Taube, wie ein solches auf dem Dorschhausener Bild sowie auf dem Güntherschen Deckengemälde von der Aufnahme Mariens in den Himmel in der Schongauer Pfarrkirche auf der Brust des Hl. Geistes angebracht ist. Wenn irgendein Barockmaler vom Rufinschen Bild beeinflusst worden ist, so trifft das am ehesten bei Günther zu, denn sein Hl. Geist im Schongauer Deckengemälde ist zwar männlicher wie der auf dem Rufinschen Bild, aber das freundliche Antlitz, die gelockten Haare, das wallende Kleid und namentlich die sieben Feuerzungen um das Haupt des Hl. Geistes im Schongauer Bild erinnern sehr stark an das Kaufbeurer Bild, das die Vision der sel. Kreszentia wiedergibt. Dagegen findet sich bei den anderen Bildern, auch beim Landsberger Altarbild von Bergmüller, nicht der geringste Anklang an das Rufinsche Bild.

Letzteres konnte Günther 1748, wo er das Schongauer Deckengemälde fertigte, leicht bekannt sein, da es schon um 1728 gemalt ist und anfangs großen Zulauf fand, bis es



DIE VOLLENDUNG DER ERLÖSUNG

Altarbild aus der Frauenkirche in München, jetzt im Ordinariat

Um 1600

auf Anordnung des Augsburger Ordinariates der Öffentlichkeit entzogen werden mußte. Die Entstehung des Dorschhauser Bildes wird man wohl schon vor 1728 ansetzen müssen. Wenn die Maler der Barock- und Rokokozeit und namentlich die Maler des „Ratschlusses Gottes“ den Hl. Geist als menschliche Person darstellen statt nach kirchlicher Vorschrift in Gestalt einer Taube, so waren sie dazu genötigt durch ihre besondere Vorliebe für allegorische, d. h. sinnbildliche Darstellungen, durch die Erhabenheit der Motive, die sie für ihre Gemälde wählten und durch die Schwierigkeit, abstrakte Begriffe und dogmatische Glaubenswahrheiten dem einfachen Volke einigermaßen durch bildliche Darstellung verständlich zu machen. Der Beweis für diese Behauptung liegt in der Tatsache, daß auch noch hundert Jahre darnach der frommgesinnte, kirchentreue Führich in seinem Bild von der Menschwerdung Christi zu dem verbotenen Mittel greift und für den Hl. Geist die menschliche Gestalt wählt, wenn er in seinem Bilde allen verständlich zum Ausdruck bringen will, wie groß das Opfer war, das der Sohn Gottes in seiner Menschwerdung in seinem Kreuzestode gebracht hat und im Altarssakrament noch fortdauernd bringt, und wie groß die Liebe Gottes zu den Menschen ist, wenn alle drei Personen zur Rettung derselben zusammenwirken. Kraus in Einsiedeln mußte vielleicht mit Rücksicht auf seine Auftraggeber bei der Darstellung des Hl. Geistes der kirchlichen Vorschrift streng folgen und er konnte dies auch leicht tun, weil er ja im Presbyterium der Stiftskirche in erster Linie Mönche, also geschulte Theologen, vor sich hatte. Wenn die anderen Maler, der in Dorschhausen und Günther in Schongau, der menschlichen Gestalt des Hl. Geistes eine Taube oder wie Bergmüller in Landsberg gar Flügel beigeben, so tun sie das sicher nicht, weil sie dies für nötig erachten, um damit den hl. Geist als solchen zu kennzeichnen, — auf Führichs Bild fehlt jede kennzeichnende Beigabe für den Hl. Geist —, sondern sie tun es, weil sie überzeugt sind, durch die von ihnen gewählte Darstellungsweise der Sache



selbst, der religiösen Belehrung und Erbauung des Volkes, besser dienen zu können und zugleich glauben annehmen zu dürfen, daß sie damit auch der kirchlichen Vorschrift Genüge leisten.

Wenn wir zum Schluß fragen, welche von den geschilderten Darstellungen des Ratsschlusses der Erlösung in bezug auf Popularität, auf Leichtverständlichkeit und seelische Einwirkung den Vorzug verdient, so werden wir wohl ohne weiteres Führich den Preis zuerkennen, und es wird gewiß kein Katechet von kirchlicher Seite Tadel erhalten, wenn er vor Weihnachten seinen kleineren oder größeren Schülern Führichs Bild von der Menschwerdung Christi zeigt. Auch die Kleinen werden aus dem Bilde heraus die Liebe des dreieinigen Gottes zu den Menschen leichter erfassen als aus irgendeinem anderen Weihnachtsbild.

## DAS URTEIL DES PILATUS

Von RUDOLF BERLINER

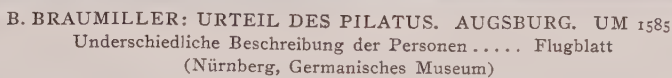
*Piae memoriae Philippi Mariae Halm*

Es gibt Darstellungen der Verurteilung Christi durch Pilatus, die sich besonders im 18. und 19. Jahrhundert einer größeren Volkstümlichkeit erfreut haben, die aber bisher der Aufmerksamkeit der Wissenschaft entgangen sind. Dabei mag jeden, der bewußt auch nur eine von ihnen sieht, die Frage beunruhigen, was ist das eigentlich für eine Vorstellung von dem Gang des Gerichtsverfahrens gegen Christus, die sich die Verurteilung so erfolgt denkt, daß Pilatus zusammen mit dem Hohenpriester Caiphas und den Mitgliedern des Synedriums zu Gericht sitzt, daß er gleichsam nur ein Urteil zu formulieren hat, dessen Inhalt Ergebnis der Beratung der anderen ist, zusammengefaßt in dem den Tod fordernden Spruch des Obmannes? Und worauf geht die Kenntnis des Inhalts der Meinungsäußerung der einzelnen zurück, die jedem der Richter so betont beigeschrieben ist? Warum ist so auffällig ein Tisch für den Protokollführer in den Vordergrund gestellt — ist da nicht die Existenz eines Sitzungsprotokolles vorausgesetzt? Das hat doch alles mit dem biblischen Bericht nichts zu tun, steht sogar im Widerspruch zu ihm, und trotzdem die Verbreitung? Die Antwort auf die Fragen war nicht leicht zu finden und kann auch jetzt noch nicht ganz vollständig sein.

Zu Beginn des neunten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts durchlief Europa die Kunde, in Aquila, der Hauptstadt der Abruzzen, sei die hebräische Originalfassung des von Pilatus über Christus gefällten Urteiles gefunden worden. Das war eine Nachricht, die dazu angetan war, weit über die theologisch oder allgemein wissenschaftlich interessierten Kreise hinaus aufhorchen zu lassen. Die Evangelisten haben ja den Wortlaut des Urteiles nicht mitgeteilt, jenes Urteiles, das zu vernehmen Himmel und Hölle den Atem anhielten. Nie vorher, nie nachher hatte ein Richter ein Urteil zu fällen, von dem die Geschichte eines Weltzeitalters abhing, aber bei den Evangelisten geht es wie im lärmenden Getümmel unter. Lukas ist der einzige, dessen Erzählung wenigstens mit einem Worte daran erinnert, daß hier ein römisches Gerichtsverfahren der Form entsprechend zu beenden war (*Et Pilatus adjudicavit fieri petitionem eorum.* 23,24). Die anderen drei schweigen von der entscheidenden Handlung ganz und gehen gleich zu ihren ersten Folgen über, der Überlieferung Christi zur Geißelung (*Matth. 27,26; Markus 15,15*) und zur Kreuzigung (*Joh. 19,16*). So kann es nicht überraschen, daß seit der Frühzeit der Kirche hier und da die Ansicht vertreten wird, Pilatus habe überhaupt kein Urteil gegen Christus gefällt, wie das z. B. Laktantius Firmianus<sup>1)</sup> oder der hl. Johannes Chrysostomus<sup>2)</sup> taten. Sie hat sich aber nie wirklich durchsetzen können, auch bei solchen Theologen nicht, denen es an sich um möglichste Entlastung Pilati zu tun war, wie etwa Papst<sup>3)</sup> Leo d. Gr. Auch für den hl. Augustin z. B. ist Pilatus *multo innocentior*<sup>4)</sup>, viel weniger schuldig als die Juden, aber<sup>5)</sup> *ille dixit in eum sententiam.* Und wiederum<sup>6)</sup>: die Evangelisten gebrauchen den Ausdruck *tradidit ut crucifigeretur*, um zu verdeutlichen, daß

<sup>1)</sup> Inst. IV, 18 (*Corpus script. eccl. lat.* XIX, S. 350, 6). — <sup>2)</sup> *Sermo de elemosyna.* Migne, P. gr. 51, Sp. 263.

<sup>3)</sup> *Sermo de passione domini VIII.* Migne P. l. 54, Sp. 338 f. — <sup>4)</sup> *Enarratio in ps. 63.* Migne P. l. 36, Sp. 762. — <sup>5)</sup> *Ebd.*, Sp. 763. — <sup>6)</sup> *In evang. Joa. tract. CXVI.* P. l. 35, Sp. 1944.



<sup>1)</sup> Vgl. z. B. die Belege bei Simeon Mänhard, *Passologia*. Graz, 1639, 3. Buch, S. 119 D.



sagten alle Quellen, die ein legitimes Wissen vermitteln konnten, quia<sup>1)</sup> neque in Evangelio habetur, neque in Scriptura, neque a Sanctis Patribus traditum est. Aber eine apokryphe Quelle sprach: die Acta Pilati, das sogenannte Evangelium Nicodemi. Hier<sup>2)</sup> war das Urteil formuliert. Gens tua increpavit te tanquam regem: ideoque decrevi primum flagellari te propter statuta imperatorum, et tunc crucifigi in cruce. Vom christlichen Standpunkt aus beurteilt, ist diese Fassung bedenklich<sup>3)</sup>, denn sie spricht Christus als anerkannten König der Juden an; es fehlt also nicht eine für den römischen Machthaber todeswürdige Schuld. Wie man zu dieser Auffassung kommen konnte, ist einleuchtend, sie ist die des sehr positiv gedeuteten Kreuzzitels, der paraphrasiert wird.

Das Mittelalter bis an die Schwelle der Neuzeit heran scheint die Sache auf sich haben beruhen zu lassen. Eine einzige Stimme durchtönt das Schweigen, die des Verfassers des dem hl. Anselm (gest. 1109) zugeschriebenen Dialoges beatae Mariae et Anselmi de passione domini. Niedergeschrieben hat ihn der hl. Anselm selbst sicherlich nicht, wieweit aber sein Inhalt auf ihn zurückgeht, muß dahingestellt bleiben. Der Heilige erbittet und erhält von der Jungfrau Maria Aufklärung über den Verlauf der Passionsgeschichte. Dabei<sup>4)</sup> erzählt Maria: Ad nimiam igitur plebis instantiam Pilatus hanc mortis sententiam protulit adversus filium meum, dicens: Jesum Nazarenum abjudico vitae, et adjudico morti crucis. Dieser Versuch, den Wortlaut zu fixieren, ist in mehreren Lesarten überliefert, einer<sup>5)</sup> noch um das Wort crucis, also um das Wort kürzeren, das im Urteil auf keinen Fall fehlen durfte, und in anderen um mehr oder weniger zahlreiche ausschmückende Worte erweiterten. Natürlich: eine solche Fassung des Urteils, die sich innerhalb eines reinen Formelwesens hielt, nur zu einem Ausspruch zusammenzog, was auch so schon bekannt war, brachte inhaltlich keine Bereicherung der biblischen Erzählung. Es fehlte eine Begründung, die Formulierung der Schuld.

Daher wohl griff Ludolph von Sachsen (gest. 1377) in seiner Vita Jesu Christi<sup>6)</sup> doch auf die Acta Pilati zurück, als er sich im Rahmen seiner ausführlichen Passionserzählung vor der Unmöglichkeit sah, über das Urteil nichts Näheres zu sagen. Es klingt aber nach Distanzierung, wenn er sein Zitat einleitet: Quae autem fuerit forma sententiae non est expressum ab evangelistis. In evangelio tamen Nicodemi scribitur quod pylatus protulit sententiā sub his verbis: Gens tua comprobavit te regem, propterea praecipio te primum flagellari secundum principum statuta et deinde in cruce allevari. — Soweit ich sehen kann, ist man erst spät Ludolph in der Aufnahme dieser Fassung des Urteils oder dem Anschluß an die Acta Pilati gefolgt, trotz des so großen Einflusses, den sein Werk sonst gehabt. Ihm darf man denn wohl auch zuschreiben, daß die Theologie der Folgezeit dem Problem nicht mehr grundsätzlich auswich.

Als der hl. Vincenz Ferrer (1374—1419) in einer Karfreitagspredigt<sup>7)</sup> den Wortlaut des Urteils zitierte, tat er es, als ob es sich um die selbstverständlichste Sache der Welt handele, für die man eine Quelle des Wissens gar nicht erst anzugeben brauche. Et fuerunt haec verba quibus pylatus cristum sentenciavit Jhesum seducentem populum blasphemantem deum dicentem se cristum regem esse iudeorum cruci affigendum condempno et adiudico. Die Kritik dieser Formulierung ist leicht. Pilatus urteilt hier, als ob er der jüdische Hohepriester wäre. Dem Römer war in Wirklichkeit eine Lästerung des jüdischen Gottes etwas, was ihn nicht berührte, und der biblische Pilatus hat ja das Ersuchen der jüdischen Geistlichkeit ausdrücklich abgelehnt, als Schuld des Gekreuzigten anzugeben: quia ipse dixit, rex sum Iudaeorum (Joh. 19, 21. 22).

<sup>1)</sup> Ich benutze eine Formulierung des Fr. Suarez, Tertia pars Summae theol. doctoris s. Thomae Aqu. Quaest. XLVI Artic. VIII. Disput. XXXV, Sect. II, 5. Ed. Berton, Parisiis 1866, Tom. XIX, S. 558.

<sup>2)</sup> P. I. Cap. IX. C. Tischendorf, Evangelia apocrypha. Lipsiae 1853, S. 339. — <sup>3)</sup> Dem hatte Ammonius v. Alexandrien, dessen Meinung in Katenen tradiert wurde (in S. Joan. XIX, 19ff. vgl. z. B. Balthasar Corderius, Catena patrum graecorum in s. Joannem, Antverpiae 1630, S. 439) begegnen zu können gemeint: ... quia Iudaei regem suum e medio tulissent eos perstringens hoc scripsit (Migne, P. gr. 85, Sp. 1511/2). — Von den griechischen Fassungen entspricht die der sogen. Gesta Pilati der lateinischen, fügt aber hinter den Kreuzigungsbefehl hinzu ἐν τῇ κήφῃ ὅπου ἐπάσθης καὶ Ἀνσμάς καὶ Γέστας οἱ δύο κακοῦργοι συσταυρωθήτωσάν σοι. Die Acta Pilati sagen Ἡ γενεά σου λέγει καὶ μαρτυρεῖ σε ὅτι θέλεις ἵνα βασιλεύσης διὰ τοῦτο ὀρίζω ἵνα σε τύψωσι πρῶτον μετὰ ῥάβδου πληγὰς τεσσαράκοντα, καθὼς ὀρίζουσιν οἱ νόμοι τῶν βασιλέων, καὶ ἵνα σε ἐμπαιξωσι, καὶ τελευταῖον ἵνα σε σταυρώσωσιν. Tischendorf S. 231, 281. — <sup>4)</sup> Migne, P. l. 159, Sp. 281. — <sup>5)</sup> Z. B. bei Dan. Mallonius, Historia . . . de Jesu Christi stigmatibus . . . ab Alphonso Paleoto . . . explicata. Duaci 1607, S. 166. — <sup>6)</sup> P. II, cap. 62. Zitiert nach dem Straßburger Druck von 1474. (In der Antwerpener Ausgabe von 1618, S. 635.) — <sup>7)</sup> In die parasceves Sermo. Ich zitiere nach einer Inkunabel s. l. et a.: Sermones sancti Vincentii fratris.

## IUDICIUM SANGVINARIUM IUDAEORVM CONTRA CHRISTVM SALVATVRM MVNDI



M. DE VOSS: URTEIL DES PILATUS. UM 1590  
Kupferstich von Adr. Collaert

Der Dominikaner Gabriel Barletta (gest. um 1470) gab in einer seiner noch im ganzen 16. Jahrhundert sehr verbreiteten Predigten<sup>1)</sup> der Formulierung der von ihm aber nicht genannten Acta Pilati einen neuen Sinn. Er verstärkte dann noch dem Formelwesen der Zeit entsprechend den Umfang des Vorspruches und den Tenor der Strafe, auch betonte er im ganzen die formale Gesetzmäßigkeit des Verfahrens. Es ergibt allerdings eine merkwürdige Unproportionalität, wie der Grund der Verurteilung, das Majestätsverbrechen, kurz abgetan wird. Er formulierte: Nos pontius pilatus, pariterque senatus populusque romanus, in hierosolymis universaque iudea locumtenens generalis, sedens pro tribunali, volens Caesaris Augusti mandatisque populi romani obedire ac decreta servare, Iesum nazarenum conspectui nostro astantem, quem scribae ac pharisei crimine laesae maiestatis accusarunt, ac idem per testes idoneos, rite iuratos, interrogatosque comprobarunt, prout senatus consulta ac decreta clamant, condemnamus. Ducatur itaque ad locum iustitiae solitum, et post cum multis verberibus caederitis, cruci appendite, tali modo, ut eius anima a corpore separetur.

Hatte sich erst einmal das Interesse der Rekonstruktion einer Einzelheit der formalen Prozeßführung durch Pilatus zugewendet, so konnte es nicht ausbleiben, daß sie sich früher oder später zu einer Prüfung erweiterte, ob jene denn mit dem für den Richter verbindlichen römischen Recht in Einklang zu bringen sei. Es hob damit das an, was man<sup>2)</sup> mit Recht die Revision des Prozesses Jesu nennen konnte, die bis zum heutigen Tage unendlich viele Federn in Bewegung gesetzt hat. Soweit ich feststellen konnte,

<sup>1)</sup> Sermones fratris Gabrielis Barelete, Brixiae 1497. In die parasceves. Sermo de passione domini .... fol. 123 v. f. — <sup>2)</sup> K. Borinski in Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München. 3. Viertelj. 1904, S. 386.



war der erste, der wenigstens den Willen hat, systematisch den Maßstab des römischen Rechts — übrigens unter Heranziehung auch des kanonischen — an einen Teil der Prozeßführung, und zwar gerade an das gefällte Urteil zu legen, Ludovicus Montaltus ex Siracusiis Siculus utriusque juris doctor. Seine in Vergessenheit geratene Schrift, die mit seiner Promotion oder dem Beginn der Dozentur<sup>1)</sup> zusammenhängen dürfte, ist betitelt *Tractatus reprobationis sententie pilati* und gedruckt in Paris von Michel Lenoir 1496<sup>2)</sup>. Wichtig in unserem Zusammenhang: Montalto formuliert (A III v) vier Anklagesätze der Juden (auf Grund von Joh. 19, 7 und Lukas 23, 5 und 2) als dem Urteil zugrundeliegend, aber nicht das Urteil selbst. Seinem Begriff von Wissenschaftlichkeit hat das bei dem Fehlen sicherer Unterlagen offenbar nicht entsprochen, wenn er auch andererseits davon ausgeht, daß die vorgebrachten Anklagen auch die Verurteilung begründeten. Die von ihm nicht erwähnten Formulierungen des Pseudoanselm, des hl. Vincenz, des Barletta müssen ihm, wie leicht verständlich, nicht überzeugend erschienen sein, wenn er sich auch im Grundsätzlichen mit dem ersteren berührt. Wichtig ist, daß Montalto in Vienne war. Gläubig<sup>3)</sup> wandelte er an diesem mit dem Andenken an Pilatus<sup>4)</sup> so verknüpften Orte in dessen Spuren, und gläubig ließ er sich erzählen, was man über das Ende des Bösewichts und über das Schicksal seines Leichnams zu berichten hatte. Über ein dort gefundenes Urteil Pilati erfuhr er nichts. Er hätte es sonst in seinem Zusammenhange unmöglich übergehen können.

Es bleibe dahingestellt, ob und wie weit sein Besuch und sein Buch einen Einfluß darauf ausgeübt haben mögen — jedenfalls grub man zwischen 1496 und 1522, wahrscheinlich 1511, in Vienne angeblich ein Kästchen aus mit einer französischen Fassung des Urteils Pilati. Migne<sup>5)</sup> berichtet aus einem Buch, das mehrfach zu Beginn des 16. Jahrhunderts erschienen sei, *Vie de Jésus-Christ avec sa Passion: L'an de Nostre-Seigneur Jésus-Christ cinq cent onze, fut trouvé à Vienne, un petit coffret caché soubz terre: la sentence donnée par Ponce-Pilate à l'encontre de Jésus-Christ, nostre Sauveur, translätée de latin en François comme sensuyt.* „Nous, Ponce-Pilate, prevost et juge en Hierusalem, soubz très-puissant et monarque Empereur Tybère César, duquel très-heureux le Très-Haut soit garde de son empire. A tous et chascuns, salut. Nous estans seans pour juge en la synagogue du peuple de Judée, pour le grant amour qu'avons à justice; nous a esté présenté Jésus de Nazareth, qui, follement a asseuré et affermi soy estre fils de Dieu, combien qu'il soit né d'une povre femme. Oultre se dict estre roy des Juifs, et le presche et se vante de destruire le magnifique et excellent temple de Salomon, et aussi séduict et révoque tout le peuple de la loy de Moÿse, très-approuvée, lesquelles choses veues, considérées et approuvées, l'avons condamné et proscript à estre crucifié et mis à mort, au gibet, entre deux larrons, chascun à costé.“ Das ist natürlich der Form nach kein Urteil, sondern die öffentliche Bekanntgabe eines gefällten Urteils. Die Kenntnis Barlettas ist wegen der Formulierung der Einleitungsworte und wegen der unnötigen Erwähnung des Hochgerichts wahrscheinlich. Die Urteilsgründe ziehen, über Montalto hinausgehend, nun auch noch die nur vor dem Synedrium vorgebrachte Beschuldigung der angeblichen Absicht des Tempelabbruches (Matth. 26, 61; Markus 14, 58) heran. Es bedeutete dann nur ein konsequentes Fortschreiten auf dem betretenen Wege, wenn Pilatus, dem ausdrücklichen Zeugnis Joh. 19, 13 zuwider, nicht vor seiner Residenz, sondern in der Synagoge das Gericht abhält; es bleibe dahingestellt, ob darunter der Tempel verstanden werden sollte. So war man in schrittweiser Entwicklung zu einer von der biblischen Erzählung durchaus abweichenden Darstellung der Ereignisse gelangt. Kein Wunder, daß dieser angebliche Fund in den wissenschaftlichen Erörterungen der Passion unbeachtet blieb. Das sehr einflußreiche *Itinerarium Hierosolymitanum*<sup>6)</sup> des

<sup>1)</sup> M. bezeichnet sich noch als sehr jung (cum vix pubescere cepimus, A IIr; pubertati nostrae, A IIv), hält aber schon Kolleg (me facile potest excusare cum impeditis cotidianis lectionibus, H VIIv). Er wurde ein berühmter Jurist und starb in Neapel angeblich 1533; vgl. Gius. M. Mira, *Bibliografia siciliana*. Palermo 1884. II, S. 98. — <sup>2)</sup> Wieder abgedruckt in *Tractatus illustrium* . . . Jurisconsultorum. XIV. Venetiis 1584. S. 8ff. — <sup>3)</sup> G IIv. Abgedruckt bei Anton B. Walther, *Juristisch-Historische Betrachtungen Über das Leyden . . . Jesu Christi*, Breslau 1738, S. 116ff. Als Probe des Tones: Et ex istis miraculis si nullo alio modo tuam iniquitatem probarem scelesti pilate satis eam iudico esse probatam. Walther bespricht M.s Buch eingehend, Bl. 3v ff. — <sup>4)</sup> Vgl. z. B. Gustav Ad. Müller, *Pontius Pilatus*. Stuttgart 1888, S. 53. — <sup>5)</sup> Troisième . . . Encyclopédie théol. XIV. Dict. des légendes. Paris 1855, Sp. 1092ff. Verf. Cte. de Douhet. Schon zitiert in R. Hofmann, *Das Leben Jesu nach den Apokryphen*, Leipzig 1851, S. 366. — <sup>6)</sup> Tom. VIII cap. 7. In dem mir nur zugänglichen Magdeburger



URTEIL DES PILATUS. NEAPOLITANISCH, UM 1590  
Ölgemälde (Neapel, Cav. Vinc. Catello)

Phot. Sopra. ai mon.

Bartholomaeus de Salignac hat ihn scharf zensiert: *Falsa est ergo omnino vulgaris illa et inepta sententia, quae incipit: Nos Pontius Pilatus etc.*, woraus sich nebenbei ergibt, daß nur eine französische Fassung im Umlauf war. Sie macht auch völlig den Eindruck eines Originalen.

Ich wiederhole, es läßt sich nicht nachweisen, daß es gerade das Buch Montaltos war, das die Frage der Fassung des Urteiles zu einem brennenden Tagesproblem machte. Es kann auch sein, daß er selber schon sein Thema unter dem Einfluß eines allgemeinen Interesses an dem ganzen Problemkomplex des Prozesses Jesu wählte. Da das Datum des „Fundes“ in Vienne noch nicht genau bekannt ist, läßt sich auch noch nicht übersehen, wie weit er es anfachte. Sicher ist nur, daß seit der Frühzeit des 16. Jahrhunderts das Urteil offenbar ein wissenschaftliches Problem darstellte, dem man schlecht ausweichen konnte.

Der Minorit Daniel Agricola half sich in seiner seit 1511 mehrfach in Basel aufgelegten *Passio domini nostri Jesu Christi* mit der Anführung der Formel des hl. Vincenz (XVIIv).

1513 gab der damalige Bischof von Fossombrone, der Niederländer Paulus, nach seinem Geburtsort von Middelburg genannt, sein hauptsächlich Zeitrechnungsfragen gewidmetes Werk<sup>1)</sup> *Paulina de recta paschae celebratione etc.* heraus. Darin veröffentlicht er auch das Urteil, wie er es gefunden zu haben erklärt, wo wird nicht gesagt. Er versuchte aber die Glaubwürdigkeit dadurch zu unterstreichen, daß er ebenso ohne Quellenangabe (und falsch) behauptet *erat enim vetus romanorum decretum, ut iudices et praesides per provincias constituti, omnes sententias... latino sermone dictarent... hanc ergo Pilati de Christo sententiam his verbis annotatam invenimus. Nos Pilatus et deorum immortalium voluntate, et romanorum principum ac senatus autoritate, praeses iudaeorum provinciae constituti: cupientes provinciam fidei nostrae creditam vacare malis hominibus quemadmodum et gravis praesidis interest: omni vi omnique industria romano imperio propagando, et paci perpetuae servandae consulere gestimus: verum quia in praesentiarum Iesum nazarenum hominem seditiosum atque seductorem invenimus: qui usque adeo in sua temeritate confisus est: ut non sit veritus contra fas legesque imperiales regnum sibi asciscere iudaeorum: eundem tanquam hominem factiosum, et bonorum vitae ac pacis moribus insidiantem, ultimis suppliciis deputamus, ne vel ipse audeat tale aliquid posthac:*

Nachdruck von 1587 fol. II r. — S. schrieb seinen Reisebericht bald nach seiner 1522 erfolgten Heimkehr nieder (Vorrede, S. 2). Über sein Buch vgl. R. Röhrich, *Bibliotheca geographica Palaestinae*, Berlin 1890, S. 173. R. nennt Ausgaben: Venedig 1519 (was falsch sein muß), Paris 1522, Lyon 1525 und 1526. Ich weiß nicht, in welchem *Index librorum prohibitorum* pag. 53 Joh. Beckmann (Litteratur der älteren Reisebeschreibungen II. Göttingen 1810, S. 76) das Buch verboten fand. Die von mir eingesehenen Indices führen es nicht auf, vor allem nicht die für unseren Zusammenhang wichtigsten ersten Ausgaben von 1559 und 1564. — <sup>1)</sup> Forosempronii 1513. fol. GGv. Es ist wichtig, daß Paulus, der noch keinen Familiennamen trug, auch Sempronensis genannt wurde und sich als solcher zitiert findet.



et caeteri sint ad invadenda imperia tardiores. Sed quia turpissime degentes turpissimo sunt afficiendi supplicio: nefarium hominem quasi latronum et factiosorum principem, patibulo crucis addicimus. romanorum vero atque divi Caesaris imperium precamur maneat semper, et deorum immortalium pietate, et bonorum principum aequitate servatum. Das sollte Barletta und doch wohl auch Vienne übertrumpfen.

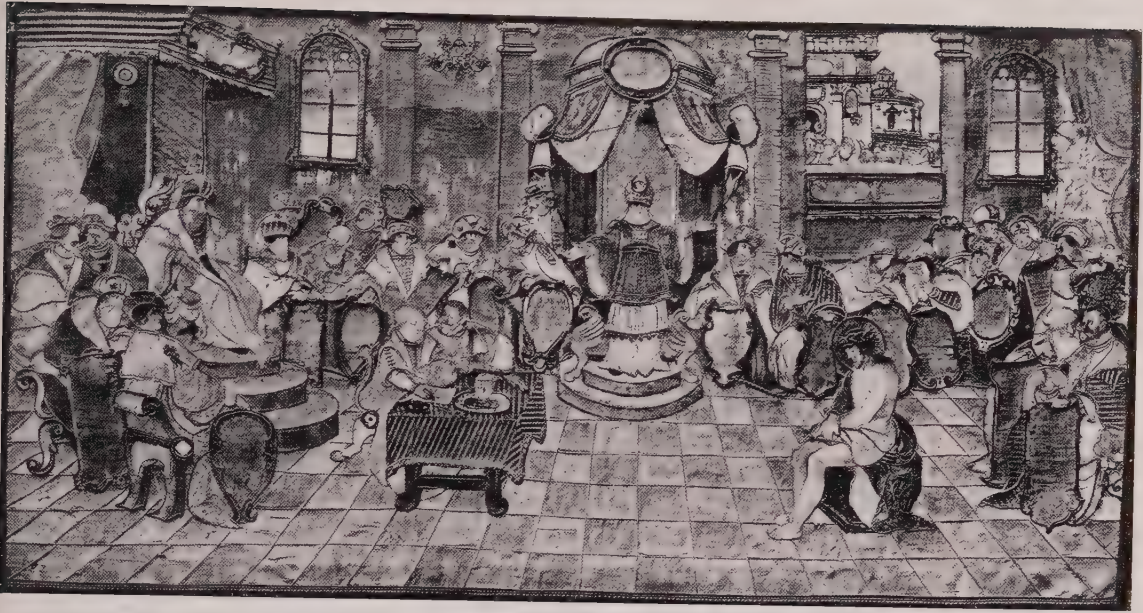
Salignac beruft<sup>1)</sup> sich 1522 für seine Mitteilung zweier Urteile des Pilatus auf alte Annalen, über die er nichts Näheres angibt. Forma sententiae minoris vera haec est: Iesum Nazarenum, virum seditiosum, et Mosaicae legis contemptorem, per Pontifices et principes suae gentis accusatum, expoliare, ligare, et virgis caedere. I lictor expedi virgas. Sententiae maioris forma est: Iesum Nazarenum subversorem gentis, contemptorem Caesaris, et falsum Messiam, ut maiorum suae gentis testimonio probatum est, educite ad communis supplicii locum, et cum ludibrio regiae maiestatis in medio duorum latronum cruci affigite. I lictor, expedi cruces<sup>2)</sup>. Die Urteile, von denen uns hier nur das zweite<sup>3)</sup> angeht, sind nicht ungeschickt formuliert, wenn man von der biblischen Darstellung der Ereignisse ausgeht. Dann konnte Pilatus so oder ganz ähnlich geurteilt haben. Salignac war Jurist, er wird selbst der Redaktor gewesen sein, da er seine Quelle betont unbestimmt läßt. Freilich gab er damit seinen Formulierungen nur so viel an Autorität mit, als man ihm persönlich zuzubilligen bereit war. Die bemerkenswerte Erwähnung des Hochgerichts und der beiden Schächer dürfte aus dem Wiener „Funde“ übernommen sein.

1529 berührte Martin Luther die Frage in einer Predigt<sup>4)</sup>: Es scheint, quod urtel sonuerit ut titulus: weil dieser Jhesus sich auffgeworffen hat pro rege Iudeorum und damit contra maiestatem Cesaris, Ideo so urteil ich yn zum kreutz, ut plectatur ut seditiosus. Der Vorwurf des Majestätsverbrechens, den Barletta und Salignac zuerst ausgesprochen, findet sich also auch hier. Er ist noch betonter in der von A. Poach bearbeiteten<sup>5)</sup> 1557 zuerst erfolgten gedruckten Veröffentlichung der Predigt: dieweil dieser Jhesus von Nazareth sich auffgeworffen hat fur einen König der Jüden und damit wider Keiserliche Maiestat gehandelt als ein widersetziger und Auffrührer und Keiserlich Hoheit und Kron beleidigt, So urteile ich Pilatus und Römischer Landpfleger jn zum tode des Creutzes, das er gestrafft und ans creutz gehenckt werde wie ein Auffrührer.

Etwa um die gleiche Zeit schrieb der Kartäuser Johann Landsberg (etwa 1490 bis 1539) nieder, was 1553 gedruckt wurde<sup>6)</sup>: Pilatus in hunc modum dictavit sententiam: Iesum Nazarenum, qui contra decretum imperatoris, filium se Dei et regem nominavit Iudaeorum, iussimus extra civitatem duci et cruci affigi. Das ist wieder mehr ein Bericht als ein Urteil. Die nicht sehr glückliche Formel contra . . . weist auf Kenntnis der Fassung Pauls von Middelburg. Eine Quelle wird nicht genannt.

Ich schmeichele<sup>7)</sup> mir nicht, schon alle Stufen der Entwicklung klarlegen zu können, wenn ich auch hoffe, daß von dem wirklich wichtig Gewordenen nicht allzuviel fehlt. Manches wird vorläufig nur durch einen Niederschlag an anderer Stelle greifbar. Es läßt sich schon an den bisher mitgeteilten Formeln feststellen, daß man manchmal ein wesentliches Mittel der Glaubhaftmachung in größerem Wortreichtum sah. Dieser Methode war auch die Formulierung der Acta Pilati unterworfen worden. Der französische Dominikaner Guillaume Pepin<sup>8)</sup> fand in dem von ihm verwendeten Exemplar eine stark interpolierte Formel, die als Strafgrund die Beschuldigung des Strebens nach der Königsherrschaft nennt. Auch die zweite von ihm mitgeteilte — alii autem dicunt hanc fuisse sententiae

<sup>1)</sup> Hh 4 v f. Proinde sciendum, quod reiecto errore Lactantii Firmiani, dicentis, Pilatum non protulisse sententiam mortis in Christum, ut ex vetustis annalibus prolutum invenimus, Pilatus duas in Christum sententias protulit, minorem flagellationis, maiorem vero crucifixionis. — <sup>2)</sup> Hier folgt dann das oben wiedergegebene absprechende Urteil über die Wiener Fassung. — <sup>3)</sup> Das erste nach Joh. 19, 1. Auf die Meinungsverschiedenheiten über den Sinn und den Zeitpunkt der Geißelung braucht in unserem Zusammenhange nicht eingegangen werden. — <sup>4)</sup> Vgl. Weimarer Ausgabe 28, S. 379. Nach Rörers Nachschrift. — <sup>5)</sup> Ebda., S. 34 ff., 379. — <sup>6)</sup> Vgl. D. Ioannis Iusti Lanspergii . . . Paraphrases et Exegeses. Coloniae 1553. In passionem Christi elucidatio VI G. — Über L. vgl. Allgem. deutsche Biogr. 17, S. 594. — <sup>7)</sup> Ich bitte mutatis mutandis auch hier gelten zu lassen, was ich in dieser Zeitschrift XXVI, S. 105 f. zu meiner Entschuldigung schrieb. — Bei einem Teil der durch die Zitiersitten des 16., 17. und manchmal auch noch des 18. Jahrhunderts wahrlich nicht einfachen bibliographischen Recherchen hat mich Herr Dr. Hans Halm von der Münchner Staatsbibliothek in der hilfsbereitesten Weise unterstützt. Ihm sei auch hier herzlich gedankt. Auch Herrn Oberbibliothekar Dr. O. Hartig bin ich sehr zu Dank verbunden. — <sup>8)</sup> Sermones Guil. Pepini quadragesimales. Lyon 1541, fol. CCLXXXII v. f. (Ed. Coloniae Agrippinae 1610, S. 430). — P. wurde 1499 Lic. theol. und starb 1533. Vgl. Quétif-Echard, Script. ord. Praed. II. S. 87.



DAS URTEIL DES PILATUS. SÜDDEUTSCH (VIELL. ALPENLANDISCH), UM 1590  
Stoffklebebild (München, Bayer. Nat.-Museum)

suae formam — ist aus der lateinischen und griechischen der Acta kompiliert und dann erweitert. Sie ist die erste, die den Kreuzigungsort in monte Calvariae nennt. Eine gleichfalls unter Einfluß der griechischen Fassung entstandene Lesart der von Ludolph von Sachsen benutzten Formulierung übernahm hingegen Alfonso Salmeron<sup>1)</sup> als nikodemisch. Dieser bedeutende Theologe, der zu den ersten vier Gefährten des hl. Ignatius gehörte und z. B. päpstlicher Theologe auf dem Tridentiner Konzil und seit 1562 Mitglied der Indexkommission war, stand dem ganzen Problem sehr reserviert gegenüber. Er zitiert außer der eben herangezogenen, von ihm aber mit einem gegen die Glaubwürdigkeit<sup>2)</sup> des ganzen Nikodemusevangeliums skeptischen Vorspruch eingeleiteten, Formulierung und der „anselmischen“ nur noch die des Paulus von Middelburg, die er für unglaubwürdig hält. Ihm erscheint die Frage nach dem wahren Wortlaut für das Seelenheil nicht so sehr wichtig, qualis autem extiterit sententia non satis est exploratum ... neque videtur admodum ad salutem necessarium. Aber sogar diese milde Polemik weist darauf hin, daß hier doch eine für das Frömmigkeitsleben, wenn auch unnötigerweise, wichtig gewordene Frage vorlag. Das steigende Interesse an der Formulierung des Urteils war eben nicht mit einem ständigen Strengerwerden des kritischen Maßstabes verbunden gewesen. Man war in weiteren Kreisen offensichtlich darauf vorbereitet, hier auch recht Phantastisches, für eine wissenschaftliche Einstellung Unglaubwürdiges hinzunehmen, selbst wenn es sich nicht als durch die Autorität der Frühzeit legitimiert gab.

Mindestens seit dem Anbruche der zweiten Jahrhunderthälfte hatte das Urteil Pilati begonnen in einer der Fassungen in die Gebets- und Erbauungsliteratur einzudringen. In Vienne mag es schon seit dem „Funde“ eine gewisse Rolle im Frömmigkeitsleben gespielt haben, allgemeiner war das aber wohl erst jetzt der Fall. Migne erwähnt<sup>3)</sup> einen Abdruck des „Viennener“ Urteils in den Heures, dem Stundenbuch für Chartres, das in Paris gegen 1554 erschienen ist. Der nichtgeistliche Volksschriftsteller Adam Walasser brachte 1573

<sup>1)</sup> Alfonsi Salmeronis ... Commentarii in evangelicam historiam ... de passione (tract. XXXII). Coloniae Agrippinae 1604. Tom. X, S. 274. (1. Ausgabe Madrid 1601). Geschrieben wohl vor Ende 1579, vgl. G. Boero, Vita di ... Salmerone. Firenze 1880. S. 147. — Über S. vgl. O. Pfülf in Wetzter und Weltes Kirchenlexikon, 2. Aufl. X, Sp. 1565 f. Er lebte 1515—1585. — Joh. A. Fabricius bringt in seinem Abdruck des Nikodemusevangeliums (Codex Apocryphus Novi Testamenti, Hamburg 1703, S. 257 f.) die gleiche an einer Stelle korrumpierte Formel noch um einen Fesselungsbefehl erweitert. Statt piorum: priorum. —

<sup>2)</sup> ... si aliqua dignum fide censetur ... — <sup>3)</sup> Dict. d. L. Sp. 709.



in seiner Vita Christi<sup>1)</sup>, wenn auch mit einer Reservation, diese wohl mit Anlehnung an Salignac und Landsberg formulierte Fassung: Pilatus habe geurteilt „mit solchen oder dergleichen Worten“. Ich Pilatus schaff aus dem gewalt, der mir von der Herrschaft zu Rom geben ist, dass Jesus von Nazareth lebendig wird angenagelt an ein Creutz, von wegen der klag; die wider ihn ist furbracht worden, dass er das volck verführt, Gott gelestert, und sich ein Kunig der Juden genennt hat. Und darnach brach er den stab vor dem Volck. Wie wenig religiös-peripher die Urteilsfällung durch Pilatus für jene Zeit war, wie wenig nur die Frage nach einer Formalität, scheint sich mir mit besonderer Deutlichkeit zu ergeben, wenn einer der bedeutendsten Theologen der Reformierten, Zacharias Ursinus<sup>2)</sup> (1534—1583), in seinem Kommentar zum kurpfälzischen Katechismus von 1563 dem *passus sub . . .* ausdrücklich auch die Bedeutung des *passus sub iudice ordinario* zuerteilt. Wenn also die maßgebliche Auslegung der „bedeutendsten Bekenntnisschrift der reformierten Kirche Deutschlands“ eine religiöse Bedeutung<sup>3)</sup> gerade auch darin findet, daß Christus debuit sub iudice pati et condemnari ordinario, so mußte das Interesse notwendigerweise auch um den Wortlaut des Urteiles kreisen.

Es muß nunmehr verständlich geworden sein, daß die Kunde, die aus Aquila kam, empfängliche Herzen und Köpfe vorfand. Versprach sie doch authentische Aufklärung aus einem bisher unberührten Quellenbereich, dem jüdischen. Wie sie zuerst außerhalb der engsten Kreise verbreitet wurde, ist bisher nicht bekannt geworden. Ein italienischer Erstdruck hat sich noch nicht auffinden lassen, aber seine Existenz ist aus inneren Gründen wahrscheinlich und beinahe gesichert durch den Titelapparat der französischen Ausgabe<sup>4)</sup> von 1581. *Thrésor admirable de la sentence prononcée par Ponce Pilate contre Nostre Sauveur Jésus-Christ, trouvée miraculeusement escripte sur parchemin en lettres hébraïques dans un vase de marbre, enclos de deux autres vases de fer et de pierre, en la ville d'Aquila au Royaume de Naples, sur la fin de l'année 1580. Traduit d'Italien en François, tant pour l'utilité publique et l'exaltation de nostre sainte foy, que pour louange de ladicte ville. A Paris, par Guillaume Julien, à l'enseigne de l'Amitié, près le collège de Cambray. MDLXXXI.* Es liegt kein Grund zum Zweifel daran vor, daß der Inhalt einer italienischen Originalausgabe (die Ruhmmehrung Aquilas!) getreu wiedergegeben wurde. Wir dürfen also den Angaben der Fundumstände, wie sie in der Einleitung zum Text noch einmal genauer erzählt werden, Glauben schenken. Copie de la sentence prononcée par Ponce Pilate, président en la Judée, l'an dix-septième du règne de l'Empereur Romain Tibère, à l'encontre de Jésus, Fils de Dieu, et de la Vierge Marie, nommé Christ, condamné à la mort de la croix entre deux voleurs, le vingt-cinquième de mars, trouvée miraculeusement par des passans en la ville d'Aquilée, dedans un tumbau fait d'une belle pierre, auquel furent trouvées deux caisses, l'une de fer et dedans icelle une de marbre fin dedans laquelle fut trouvée escripte en hébreu la Sentence cy-après contenue. Man behauptete also in Aquila, daß Ende des Jahres 1580 wunderbarerweise, man möchte sagen, von Spaziergängern ein kleiner Sarkophag gefunden wurde, der in zwei Kästchen verpackt die hebräische Niederschrift enthielt. Aus dem *Discorso Cattolico . . . Sopra un Giudicio Fatto Intorno A Quella Sentenza di Pilato . . . trovata nell'Aquila des Camillo Borello*<sup>5)</sup> (geschrieben 1581, erschienen Neapel 1588) erfahren wir noch den Fundort: in einer Mauer in einem in Ruinen liegenden Bau. Auf dem perspektivisch verunglückten Titelbilde des Pariser Druckes sind die drei Behältnisse

<sup>1)</sup> Erschien in Dillingen. „Vorzeiten durch einen andächtigen und Gaistlichen Lehrer . . . zusammen gezogen . . . jetzt erneuert.“ Über W. vgl. A. d. B. 40, S. 640ff. — <sup>2)</sup> Zachariae Ursini Opera theologica. Heidelberg 1612, I, Sp. 169. Über U. vgl. J. Ney in A. d. B. 39, S. 369ff. — <sup>3)</sup> Ich zitiere zum Belege den zweiten Grund. Ut ipse consequeretur testimonium suae innocentiae ab ipso iudice, a quo est condemnatus. Ideo non debuit Christus clam a Judaeis abripi, neque per tumultum ad mortem pertrahi: sed legitimo ordine et iudicio, facta inquisitione in omnes accusationes, voluit eum pater. 1. Examinari, ut patefieret eius innocentia. 2. Damnari, ut constaret, eum innocentem antea pronunciatum non sua, sed nostra culpa condemnatum esse atque ita ipsius damnatio injusta esset loco justissimae condemnationis nostrae. 3. Interfici, tum ut implerentur vaticinia, tum ut constaret, et a Judaeis et a gentibus ipsum esse interfectum, et in crucem actum. Haec ergo circumstantia in passione Christi diligenter est consideranda, ut sciamus, hunc Jesum a Pilato damnatum esse Messiam, et nos per hunc a severo Dei iudicio esse exemptos. — <sup>4)</sup> Paris, Bibl. nat. — Ich verdanke meine Angaben der Güte Jean Babelons. Den bibliographischen Hinweis fand ich bei Migne, Dict. d. Lég., Sp. 1095. M. zitiert noch eine andere Ausgabe, Paris 1621, und einen Pariser Faksimiledruck von 1839. Nach Babelon umfaßt die Ausgabe von 1581 22 Seiten in 12. — <sup>5)</sup> . . . dentro il muro ove si dice esser trovata . . . (S. 138).





DAS URTEIL DES PILATUS. AUGSBURG ODER NÜRNBERG, 17. JAHRH.  
(München, Bayer. Nat.-Museum)

dargestellt. Der „tombé“, ein kleiner sarkophagförmiger Kasten mit einem langen schmalen, wohl vertieft zu denkenden Feld an der Vorderseite, mit gerundeten äußeren Ecken und mit rechteckiger Höhlung. Darin, hineingelegt, etwa die halbe Länge ausfüllend, der eiserne Kasten, offenbar eine zylinderförmige, kreuzweis mit Bändern beschlagene Büchse mit einem Griff an der sichtbaren Deckfläche. Darüber das dritte niedrige, marmorne Kästchen mit der Pergamentrolle. So die Zeichnung der Behältnisse. Die Deckel der beiden steinernen sind nicht wiedergegeben. Wer die Kästen ihren Formen nach datieren müßte, der könnte vor allem vor dem eisernen kaum etwas anderes sagen als: neuzeitlich.

Über das hebräische Original erfahren wir nichts weiteres. Sein Inhalt wurde nur in Übersetzungen bekanntgegeben. Wir haben allen Grund zur Annahme, daß es nie existiert hat. Zwar erzählt<sup>1)</sup> der „Gestreng, edel, nothvest, fürsichtig und weiss Herr Melchior Lussy, Ritter, Landamman zu Underwalden etc.“, dessen Glaubwürdigkeit ich nicht zu nahe treten will, man habe ihm während seiner 1583 unternommenen Pilgerfahrt ins Heilige Land „die Abschrift diser Urtheil.. in Hebraischer Sprach mitgetheilt“ und er hätte sie zuerst ins Französische und dann ins Deutsche übersetzen lassen. Aber wer kann wissen, was man ihm für Possen vorgemacht. Glauben können wir, daß die von ihm wiedergegebene deutsche Übersetzung nach einer französischen Vorlage hergestellt ist. Der Juliensche Druck hatte aber nicht dafür gedient; die Übersetzung stimmt mit ihrem Text nicht ganz überein. Es hatten sich auch bereits zwei sehr charakteristische Fehler eingeschlichen. Aus dem Fundort Aquilée und dem Datum der Kreuzigung, dem 25. März, der Einleitung jenes, ist hier in dem im engsten Anschluß an sie formulierten

<sup>1)</sup> Reissbuch gen Hierusalem. Freyburg in Uchtland, 1590, S. 31 ff.



Vorspruch Aquileia bzw. der Tag des Fundes geworden, wobei die Angabe des 15. März dann schon eine Korrektur des Zwischengliedes bedeuten wird, um die Gleichheit mit dem Tage der Urteilmäßung zu vermeiden. Der Text des Urteils wurde auch in Abschriften verbreitet, was bald Schwankungen der Formulierung verursachen mußte. Der Hieronymit Rodrigo de Yepes schildert<sup>1)</sup> sehr lebendig, unter welchen Umständen der Fund in Madrid bekannt wurde. Zunächst wurde der Hof unterrichtet, noch 1580 oder 1581, aber jedermann ob von Stand oder aus dem Volk wünschte ihn zu sehen. Auch Yepes verschaffte sich ein Exemplar — Handschrift oder Druck? — war aber enttäuscht wegen der fehlenden Beglaubigung der Fundumstände und wegen der ungenügenden Datierung und Namensangaben im Text. Viele Exemplare wurden in Umlauf gebracht, wahrscheinlich in Druck und Handschrift, aber wie er sagt von sorglosen und unwissenden Menschen, so daß der Inhalt recht unverständlich wurde.

Ob die kirchliche Behörde in Aquila in Sachen des Fundes etwas unternahm, ist nicht bekannt. Wir können den Faden erst wieder aufnehmen, als der Bischof einer anderen neapolitanischen Diözese, Paolo Giovio d. J. von Nocera dei Pagani (gest. 1585) dem Neapler Juristen Dr. Cam. Borello den italienischen Text übersandte und ihn aufgefordert hatte, ein Gutachten über die Echtheit abzustatten. Ihm traute er die erforderlichen Kenntnisse in der Heiligen Schrift, in der Profan- und doch wohl auch der Rechtsgeschichte zur Abgabe eines maßgeblichen Urteiles zu. Dieses sollte dann auch dem gelehrten Don Ferrante Carafa, Herzog von Nocera, und dem päpstlichen Ersten Sekretär, Kardinal Barthol. Gallio überreicht werden (S. 4 f.). Man erkennt wieder die Weite des Wellenschlages. Borello hat seine Arbeit im Jahre 1581 vollbracht und ins gleiche Jahr ist bei ihm auch der Fund datiert (fol. d r), was nach dem oben Vorgebrachten auf einem leicht begreiflichen Irrtum beruht. Alle übrigen Zeugen nennen, wenn überhaupt ein Jahr, dann 1580. Der Text des Urteils, den Borello abdruckt, muß als der gelten, den man in Aquila „gefunden“ hatte. Er lautet — nach Korrektur offensichtlicher Druckfehler —:

L'anno 17. Tiberio Cesare Imperadore Romano, e di tutto il Mondo Monarca invittissimo, nell' Olimpiade 121, e nella Chiliade 84, e della creation del Mondo, secondo il numero, e computation de gl'Hebrei quattro volte 1174, e della propagine del Romano Imperio l'anno 73, e della liberation della servitù di Babilonia l'anno 480, della Restitution del Sacro Imperio l'anno 497. Sotto li Consoli del Popolo Romano L. Pisone, e Mario Isaurico, Proconsole l'invitto Valerio in Palestina, publico Governator di Giudea Q. Flavio, sotto il governo, e regimento della Città di Gierusalemme presidente grandissimo Pontio Pilato, della Bassa Galilea Herode Antipatro, Pontefici del Sommo Sacerdotio Anna, et Caiphaz Alisamel Magno del tempio Rabin, Archabel Ioacchim Centurione, Consoli Romani nella Città di Gierusalemme Q. Cornelio Sublima e Sest. Pompilio Ruffo, nel mese di Marzo, sotto il di vinticinque.

IO Pontio Pilato, qui Presidente per l'Imperio Romano, dentro al Palazzo del l'Archiresidentia, Giudico, condanno, e sententio alla Morte Giesu, chiamato dalle Turbe Christo Nazareno, di Patria Galileo, Huomo sedicioso della legge Moisaica, contrario al Magno Imperadore Tiberio Cesare, determino, e pronuntio per questa, che la Morte sua sia nella Croce, però con chiodi all'usanza di Rè, perchè qui congregatosi molti huomini, ricchi, e poveri, non hà cessato commover tumulto per tutta la Giudea, facendosi Figliuolo d'Iddio, Rè d'Israele, con menacciar la Rovina de Gierusalemme, e del sacro Tempio, con degenerare il Tributo à Cesare doversi, havendo ancora havuto ardire entrare con Palme, e Trionfo, et con parte

<sup>1)</sup> Tractado ... de la tierra ... de Palestina. Madrid 1583. Angeschlossen als 2. Teil mit eigenem Druckvermerk aber durchpaginiert (fol. 44 ff): Discurso ... de la peregrinacion que Jesu ... hizo en este mundo-Fol. 86 v. f. (Die Angabe 1580 auf fol. 76 v.) ... Començaronze a sacar muchas copias della, con descuydo de gentes ignorantes, que anadieron tantos yeros de su cabeça que ia dexaron assi viciosa, que apenas se podia leer clausula entera ... Yepes steht dem Urteil aus den angegebenen Gründen skeptisch gegenüber, aber da es vom Tode am Kreuz handelt, hält er es doch für geeignet, am Schlusse der Geschichte Jesu mitgeteilt zu werden, ... tambien esta sentencia es muy verisimil en lo substancial del hecho y formas de proceder de aquellos tiempos, y en otras cosas agradables, de que no fue justo privar al pio lector. Der Fund sei erfolgt ... 1580 andando abriendo unos cimientos entre unas ruynas de un edificio antiguo, en una aldea nombrada Amitherno junto a la ciudad del Aguila. Darauf die Erzählung von den drei Kästchen.



Phot. Fr. Schweizer, Schw.-Gmünd

## URTEIL DES PILATUS IN DER AQUILANER FASSUNG

WOHL FRÜHES 17. JAHRH. RAHMEN UM 1770

(Schw.-Gmünd, Museum)



della turba come Rè dentro la Città Gierusalemme, e nel Sacro Tempio. Onde comando al mio presente Centurione Q. Cornelio, conduca pubblicamente per la Città di Gierusalemme esso Giesu Christo, legato, e flagellato, e di Porpora sia vestito, Coronato di pungenti spine, con la Propria Croce ne gl'humeri, acciò sia essemplio à tutti gli Malfattori, con lui voglio siano condotti due Ladroni, Homicidi et ucciranno per la Porta Zagarola, Hora Antoniano conduca esso Giesu al publico Monte di Scelerati, chiamato Calvario, dove crucefisso, e morto, il Corpo resti in sù la Croce per commune spettacolo di tutti li Malvaggi, e che sopra la Croce sia posto il Titolo in tre linguaggi cioè e Hebrea, Iheù Aloy Oysiadios, in lingua Greca Iesù Nazarenus Rex Iudaeorum. Comandamo ancora, che niun di qualsivohlia sorte, et qualità, ardisca temerariamente impedir tal Giustitia, per me Comandata, et amministrata et eseguita con ogni ragione secondo gli Decreti, e Leggi, tanto di Romani, come d'Hebrei, sotto pena di Rebellione al Popolo Romano.

Testimoni per questa nostra sentenza per le dodici Tribù d'Israele.

Daniel	}	Rabini	Radam Simeon Bonel	}	per li Farisei	Radam	}	Per li Consoli, e uffici del publico Magistrato et il Sommo Sacerdotio
Radanir						Mordagni		
Ioanni						Bencarfassi		
Bonicar						Iodas		
Raban						Bancasalò		
Iusabel								
Pariculan								
Rotam	}	Notari di questa publica de criminale per gl'Hebrei.				Lucio Sestilio	}	Per l'imperio, e Presi- dente di Romani
Barta						Aman Strenileo		

Borellos Gutachten ist scharf ablehnend. Questa scrittura e piena di menzogne (S. 5). Er weist eingehend die äußeren und inneren Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten von Formulierung und Inhalt, wie auch der angeblichen Überlieferungsgeschichte der Fundes nach. Man habe im römischen Reiche überhaupt erst 3<sup>1/2</sup> Jahrhunderte nach Christus Urteile schriftlich formuliert (S. 133). Wenn ihn aber trotz dieses Wissens etwas die Möglichkeit des Ergehens eines schriftlichen Urteils zugeben<sup>1)</sup> lasse, so sei es der Bericht des Evangeliums des Nikodemus, das er für authentisch hält. Wenn überhaupt, so sei nur hier die richtige Formel zu finden, und der sei ein Narr, der ihr andere vorziehe (S. 137f.). Das Gutachten wurde zunächst nur in vollständigen Abschriften und in Auszügen verbreitet — so erhielt z. B. Kardinal Peretti, der 1585 Papst Sixtus V. wurde und dem der Druck gewidmet ist, gleich la prima abbozzatura di scritti a penna — und wurde der breiten Öffentlichkeit erst 1588 zugänglich. Die Nachrichten über den Inhalt des Fundes hatten also Zeit, sich ungestört als Sensation zu verbreiten. Baldige Reaktionen hier und da müssen aber gezeigt haben, daß immer noch nicht genug getan sei, um den Charakter des offiziellen Aktenstückes zu sichern. Man tat also einen letzten

<sup>1)</sup> Dieses Zugeben verdient besondere Unterstreichung, da es weit über den Einzelfall hinaus schlagartig die tiefsten Grundlagen der herrschenden wissenschaftlichen Methodik bloßlegt. Gibt es einen Zusammenstoß des auf der Erfahrung beruhenden sicheren Wissens mit einer geheiligten Autorität, dann folgt man der letzteren, auch wenn man noch so fest von der Richtigkeit seines Wissens überzeugt ist und es auch sonst zum Ausdruck gebracht hat. Konsequenz der wissenschaftlichen Haltung, man könnte auch sagen Wissenschaft als konsequente Haltung, ist eine Forderung, die man nicht kennt, so wenig noch etwa die Zuschauer im Theater Konsequenz der Charakterzeichnung fordern. Dafür noch ein bezeichnendes Beispiel aus den gleichzeitigen Discours... de la licorne des als Protestanten geltenden, französischen Leibarztes Ambroise Paré von 1582. Er, der von sich sagt: j'aimerois mieux faire bien tout seul que de faillir non seulement avec les sages mais mesmes avec tout le reste du monde, er ist davon überzeugt, daß das Einhorn ein Phantasiegebilde ist und er schreibt ein Buch darüber — um an dessen Ende zuzugeben: il faut donc croire qu'il est des Licornes, da die Bibel ihre Existenz bezeuge. (Ich zitiere nach dem aufschlußreichen Buch Odell Shepards, The lore of the unicorn. Boston 1930, S. 169, 171 f., 289.) Der große Einschnitt, der unser wissenschaftliches Denken vom mittelalterlichen trennt, den zog nicht die Renaissance, sondern die Aufklärung. — Borello bringt die Ludolphsche Fassung ohne die Worte secundum bis et. Das Problem der Lesarten, das sich uns mit aller Schärfe stellt, kannte seine Zeit noch nicht. Der Lesartenapparat Tischendorfs erscheint mir durchaus ungenügend. Es konnte hier nicht meine Aufgabe sein, die Geschichte der Formulierungen philologisch zu behandeln. Das würde auch ein Zurückgehen auf die handschriftliche Überlieferungen voraussetzen. Es bleibe dahingestellt, ob das Ergebnis die Mühe lohnen würde.



DAS URTEIL DES PILATUS. 2.—3. VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS  
Öldruck von Leiber. (München, Bayer. Nat.-Museum)

Schritt. Waren bisher nur die Namen der Gerichtsschreiber und der das Urteil beglaubigenden Vertreter der jüdischen und der römischen Behörden genannt, so fügte man jetzt noch ein Protokoll der Stimmabgabe von Caiphas und von 19 Synedriumsmitgliedern hinzu.

Auf wen der „Fund“ in Aquila zurückgeht und durch welche Verhältnisse es sich erklärt, daß er gerade dort gemacht wurde, ist nicht bekannt. Keine Aquilaner Quelle gibt eine Auskunft, kein Geschichtsschreiber überlieferte ein aufklärendes Wort. Alles muß aus den ortsfremden Drucken<sup>1)</sup> entnommen oder erschlossen werden. Daß dieses Urteil in der Fortsetzung der Entwicklungslinie liegt, die von Barletta über Vienne zu Semproniensis führt, ist einleuchtend. Der antiquarische Charakter, die Überschüttung mit Formelkram werden noch gesteigert. Die Mehrung der äußerlichen Beglaubigungen soll von Zweifeln am Kern des Inhalts ablenken, nach jenem Kunstgriff, dem so viele pseudonotarielle Handlungen der späteren Lustspielbühne ihre Gestaltung verdanken. Die Hinzufügung der Unterschriften war eine glückliche, wenn auch naive Idee. Die Namen wurden aller Wahrscheinlichkeit nach frei erfunden; ich wenigstens kenne keine Quelle für sie.

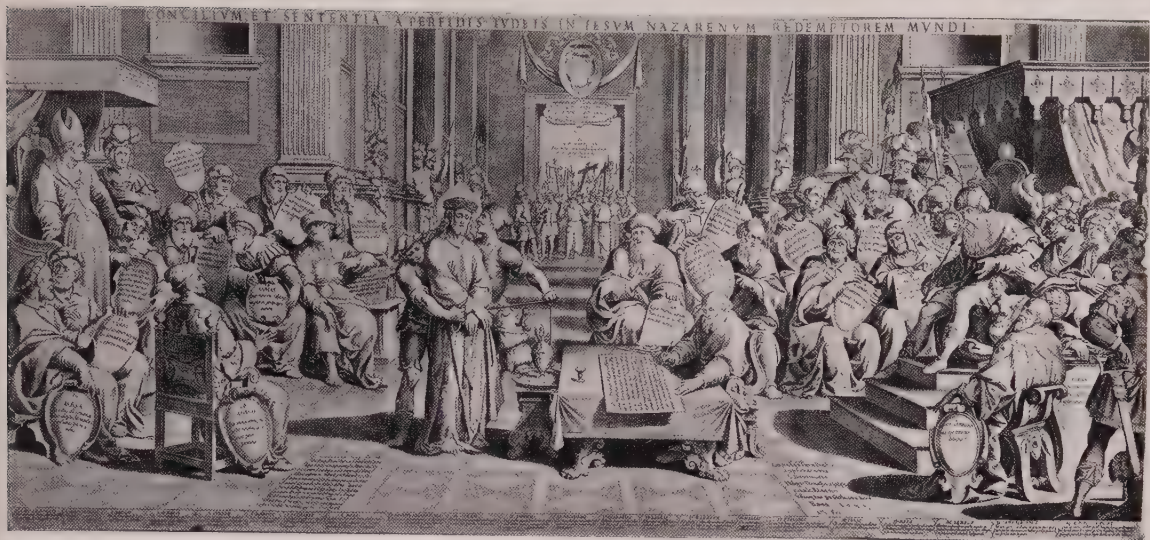
Vom Protokoll läßt sich nicht einmal auch nur mit einiger Sicherheit sagen, wo es

<sup>1)</sup> Auch der einzige Aquilaner Historiker, der sich überhaupt mit dem Funde befaßt hat, A. L. Antinori (1704—1778, vgl. E. Moschino, La „Tommasiana“. Aquila 1931, S. 45 ff.), der eine Zeitlang Bischof von Lanciano und dann vor seiner Resignation Bischof von Acerenza und Matera war, schöpfte aus ihnen sein Wissen: aus Borello und Motillo (s. u.). Siehe Bibl. prov. in Aquila. MSS. Antinori. P. 1a, vol. 20, S. 527. (Hier z. B. die Angabe von einer späteren Ausgabe Borellos, Neapel 1607.) P. 2a, vol. 25, S. 523 ff. — Herrn Direktor Prof. Moschino danke ich auch hier für die Förderung meiner Nachforschungen. — Auf Grund der Antinorischen Notizen schrieb als einziger Autor der Gegenwart über den Fund P. Bilancini in der Letteratura Montanara. Anno I, Num. 9, Aquila 16. V. 1888. Diesen Hinweis verdanke ich Don Luigi Rivera in Aquila.



dem Urteil hinzugefügt wurde. In Aquila selbst scheint es nicht geschehen zu sein; nicht das leiseste Anzeichen weist darauf hin. Borello kennt das Protokoll auch in seiner Buchausgabe nicht. Es wird zuerst greifbar in der Bekanntgabe des Aquilaner Fundes durch deutsche Drucke<sup>1)</sup> des Jahres 1581. Deutsche sind dann auch die Hersteller von Flugblättern, die sich der neuen Sensation bald bemächtigt haben werden. Ich kenne ein anonymes ohne jede Illustration<sup>2)</sup> und auch eines von dem Augsburger Briefmaler Liborius Schlintzing (Univ.-Bibl. Erlangen), das wahrscheinlich dem des Balthasar Braumiller (Abb. S. 129) als Vorlage diente, wenn beide nicht auf eine gemeinsame zurückgehen. Die Fälschung — das Wort urteilt aber, vom Zeitgeist ausgegangen, viel zu hart; man müßte etwa sagen: die Rekonstruktion — ist also vielleicht im Norden entstanden. Ihr Verfasser hat gute Arbeit getan. Die Versammlung, die er darstellt, ist ja keine der nach der Gefangennahme Christi abgehaltenen, nicht diejenige, in der er als Gotteslästerer des Todes schuldig befunden wurde (Matth. 26, 59 ff.; Markus 14, 55 ff.; Lukas 22, 66 ff.), aber auch nicht die interne Beratung vor der Auslieferung des Gefangenen an Pilatus (Matth. 27, 1; Markus 15, 1), sondern es ist die zeitlich zurückliegende, aber darum nicht minder entscheidungsvolle nach der Auferweckung des Lazarus (Joh. 11, 47—53). Außerordentliches religiöses Feingefühl hat diese Wahl bestimmt. Die Darstellung jeder anderer der Versammlungen (es hätte unter anderen ja auch noch Matth. 26, 3 f. oder Joh. 12, 19 zum Thema genommen werden können) hätte gewiß den äußeren historischen Ablauf der Geschehnisse verdeutlichen können, aber nur die gewählte brachte eine neue Sinnggebung, hob das ganze auf ein höheres Niveau: nunmehr wird erinnert an die Bedeutung der Passion im Heilsplan Gottes. Es geht ja hier eben nicht um einen beliebigen Märtyrer ungerechter Justiz, sondern um das Opfer, das nach Gottes Ratschluß gebracht werden mußte, sollte die Menschheit erlöst werden. Mag daher für noch so wichtig und bedeutungsvoll gehalten werden, was Christus litt, unendlich wichtiger ist, warum er litt. Und das konnte in diesem Zusammenhange nicht besser ausgedrückt werden als durch die Worte des Caiphas: Es ist uns<sup>3)</sup> besser, daß ein Mensch sterbe, denn daß das ganze Volk zugrunde gehe (Joh. 11, 50). Denn der Evangelist selbst hatte dem Wort die autoritative Exegese<sup>4)</sup> mitgegeben: Hoc autem a semetipso non dixit: sed cum esset pontifex anni illius, prophetavit, quod Jesus moriturus erat pro gente, et non tantum pro gente, sed ut filios Dei, qui erant dispersi, congregaret in unum (v. 51 f.). Der Ton der Versammlung<sup>5)</sup> ist hoch gestimmt, weit entfernt von jeder Karikatur.

1) Glaubwürdige ... Verzeichnusz ... des ... Urtheils, auch andererer umbstende ... welches .. Pilatus ... gefellt. Jetzt neulicher zeyt in ... Aquila ... wegen eines Gebeus, so erweitert worden ... gefunden .. Sampt .. vermeldung der 20 Beysitzenden Gerichtspersonen ... und was jeglicher für ein Urtheil ... bekennt. 1581. Gedruckt zu Nürnberg durch Leonhard Heuszler. (Es gibt auch eine Ausgabe mit getilgter Jahreszahl.) Mit geringen orthographischen Abweichungen entsprechend: 1581 Gedruckt zu Regensburg durch Hans Burger. (Alle drei: München, Staatsbibl.) Ein Nachdruck: Zu Magdeburg, bey Johann Francken. Anno 1584 (Augsburg, Stadt-Bibl. Ich verdanke den Nachweis Herrn Direktor Dr. Schmidbauer. — 2) Ich sah es vor Jahren in einem Kodex der Wolfenbüttler Bibliothek eingeklebt, wahrscheinlich in einem der Hainhoferschen, vermag aber nicht seine Signatur zu nennen. — Die beiden Augsburger lernte ich durch das unentbehrliche Repertorium der Augsburger Kunst des Maximilians-Museum in Augsburg kennen. — Welche Urteilsformel das Wolfenbüttler Exemplar verwendet, kann ich nicht sagen. Die der Augsburger Flugblätter ist die ein wenig veränderte von Vienne. Es muß natürlich heißen: auss Liebe zur Justitia. — 3) Die Vulgata hat ... expedit vobis ... — 4) Vgl. z. B. Ludolph v. Sachsen, P. II. Kap. 18. — 5) Nach dem Schlintzingschen Flugblatt, dessen Textanordnung mir glücklicher zu sein scheint, als die der Heftdrucke, denen ich das Numerieren entnehme: 1. Simon Lepros. Mit was Recht, Richt man einen Auffrührer. 2. Rabam. Ich weiss nit warzu die Rechten gemacht sein, wann sie nit gehalten werden. 3. Achias. Man muss zuvor bericht haben die Ursach eines Beklagten, ehe man ihn zum Todt verurtheilt. 4. Subath. Man soll nach vermög Göttlicher und Menschlicher Rechten niemandt verurtheilen, er hab dann sollich verschuldet, Darumb was hat diser Mensch gethon oder verschuldet? 5. Rosmophin. Was seind die Rechtsgesetz, wann man dieselben nicht halten will. 6. Putiphares. Ein Betrieger ist dem Land nit gut, durch welchen ein aufflauff undter dem gemeinen Volck gemacht wirdt. 7. Riphar. Die Rechten straffen niemande dann die Schuldigen, Darumb wann er ein Ubertreter ist, so lasst ihn zuvor sein eigen that bekennen, ohn das wolt ihn also gehling nit verurtheilen. 8. Joseph von Arimathia. O wie schandlich ist es, auch spöttlich, das in einer Statt nicht gefunden soll werden ein Beschirmer der Unschuldigen. 9. Joram. Warum lassen wir disen Gerechten Menschen von seiner Gerechtigkeit wegen sterben. 10. Ehiberis. Wiewol er gerecht ist, dennoch soll er Getödt werden, dieweil das Gemein Volck durch seine Reden auffrührisch wirdt. 11. Nicodemus. Richt auch unser Gesetz einen Menschen, ehe man ihn verhört und erkenne was er thue? 12. Diarabias. Weil Er desshalb sich vor einem Rath beschuldiget, so ist Er dess Todes schuldig. 13. Sareas. Ein Auffrührischer Mensch ist dem Land schädlich, darumb soll er von dem Volck hinwegk gethon werden. 14. Josaphat. Lasst ihn allzeit gebunden sein mit eyssen Ketten in der Gefängknuss. 15. Ptolomeus. Ist Er dann weder gerecht



DAS URTEIL DES PILATUS

Kupferstich, gez. von C. Deruet, gest. Ph. Tomassin

Johannes berichtet zwar (12, 42) et ex principibus multi crediderunt in eum: sed propter Phariseeos non confidebantur, ut e synagoga non ejicerentur, hier aber bekennen sich uneingeschränkt zwei Stimmen, Nr. 8 und 9, zu ihm, während zwar neun (Nr. 1, 6, 10, 12—16, 18) für Verurteilung sind, aber nur sechs für Todesstrafe. Die Verurteilung hat also voll Caiphas zu verantworten, der nur durch ein Minoritätsvotum gedeckt ist. Ganz widerspruchsfrei ist freilich die Darstellung nicht: Das Votum des Diarabias setzt ein erfolgtes Bekenntnis Jesu vor dem Rat voraus (also etwa nach Matth. 26, 64; Markus 14, 62), aber von einer Beschuldigung der Gotteslästerung ist nicht die Rede. Und wenn dann die Drucke anschließen<sup>1)</sup>

## DAS GEMEINE VOLCK / ZUM PILATO.

Lestu diesen Menschen loß / so	Creutzige / Creutzige jn / sein Blut
bistu kein freund des Keisers.	kom über uns / und unsere Kinder,

so sind wir mitten in der Szene des Urteilsspruches Pilati. Religiöse Deutung und historische Erzählung schneiden sich. Eine Vorlage der Protokollformulierung kann ich nicht nachweisen. Die Passionsspiele kannten natürlich Szenen der Beratungen der Mitglieder des hohen Rates (wie ebenso natürlich auch einen Urteilsspruch Pilati), aber ich habe kein benutztes Vorbild<sup>2)</sup> finden können. Es läßt sich mit Sicherheit aussagen, daß diese Literatur auf die ganze hier verfolgte Entwicklung keinerlei Einfluß gehabt hat. Merkwürdigerweise sind für das Protokoll aber auch die Acta Pilati nicht benutzt worden. Das ergibt sich besonders daraus, daß Nikodemus in ihnen<sup>3)</sup> — ganz im Gegensatz zu Joh. 3, 1 — nur ein quidam vir Judaeus ist, der vor dem hohen Rat für Christus eintritt,

noch ungerecht, warum verziehen wir so lang, ehe wir ihn zum Tode verurtheilen, oder aussm Land bannen. 16. Jeras. Es ist besser dass Er auss dem Land geschafft, oder dass Er dem Keyser zugeschickt werde. 17. Mesa. Ist er dann gerecht, so wollen wir uns selber zu ihm kehren, ist Er dann ungerecht, so wollen wir ihn von uns stossen. 18. (In den Heftdrucken: 14) Rabinth. Er sey gerecht oder ungerecht, dieweil er den Gesetzen, so von alter herkommen, und bräuchig gewesen zuwider ist, darum können wir ihnen mit nichten leyden. 19. Samech. Lasst Fried machen, auf dass Er uns nit widerspennig werde, und will Er unsern willen nicht thun, soll er gestrafft werden. 20. Cayphas. Ihr wisst all mit einander nicht was ihr redet, es ist uns besser dass ein Mensch sterb, dann dass das gantz Volck verderbe. —

<sup>1)</sup> Nach dem Magdeburger Druck. — <sup>2)</sup> Vgl. z. B. die Nachweise und Angaben bei G. Duriez, *La Théologie dans le drame relig. en Allemagne*. Lille 1914, S. 313 ff. Da es sich um ein Spiel des 16. Jahrhunderts aus den Abruzzen handelt, sei als weiteres Beispiel genannt V. de Bartholomaeis-L. Rivera, *Il teatro abruzzese del medio evo*. Bologna [1924], S. 147 f., 174, 344. — <sup>3)</sup> Kap. V und I. Fabricius, S. 249, 238. Tischendorf, S. 222, 331, 206, 315. — Nachträglich sind dann doch in das Protokoll die Namen der Acta aufgenommen worden. Das bezeugt der Leydener Theologieprofessor Joh. Hoornbeek (1617—1666) in seinen *Miscellanea sacra*, *Ultrajecti* 1677, S. 33: ... quae etiam illa nomina sunt vulgo in pictura judicii de Christo expressa. Abgedruckt bei Fabricius S. 228.



und daß keiner der Namen der nichthohenpriesterlichen Mitglieder des Synedriums übereinstimmt.

Julien<sup>1)</sup> und Lussy<sup>2)</sup> haben die religiösen Gründe genannt, aus denen ihnen die Kenntnis des Urteils, schon dieses allein, für wichtig erschien. Dem ersteren erscheint es . . . un *Thrësor à tous autres thrësors incomparable pour estre le plus grand et le plus précieux qui fut oncques, pour ce que tout le genre humain participe au fruict d'iceluy, d'autant que son salut en depend totalement; je n'ay voulu, ledict Thrësor m'ayant esté communiqué, estre si avare et ingrat d'un si grand bien que de le garder entier pour moy sans t'en faire jouyr* . . . Den anderen bewog zum Abdruck . . . auff das es dem Christlichen Leser desto mehr bewegnuss und einbildens gebe, sein [Christi] bitter Leyden zu betrachten und zu verehren. Wieviel mehr noch galten nunmehr diese Gründe, wo die äußere Beglaubigung verstärkt, dabei aber die Heilsbedeutung noch unterstrichen war.

Die Augsburger Flugblätter haben den Text zeitlich sinngemäß um einen Holzschnitt angeordnet, der ihn „illustriert“ und damit naturnotwendig zur Darstellung einer Szene kam, die historisch falsch, im höheren, in einem symbolischen Sinne aber wahr ist. Es ist, was die Textgestaltung ja schon begonnen hatte, im Sinne religiöser Zeitlosigkeit zu einem Moment zusammengezogen, was sich in der zeitlichen, „niederen“ Wirklichkeit ohne gleichzeitige Sinndeutung in seine Elemente zerlegt und mit anderem vermengt abgespielt hatte. Es sitzt also Pilatus als Vorsitzender mit den jüdischen Richtern zusammen in Gerichtssitzung. Die Anordnung der Plätze folgt der damals für solche Beratungen<sup>3)</sup> üblichen. Ein durch Schranken abgeteilter Sitzungsraum, in der Mitte der Rückseite der erhöht thronende Vorsitzende, ihm gegenüber zwischen vom Rücken Gesehenen der Eingang. Im Mittelraum, als hier unentbehrlich, Christus und die beiden Sekretäre, neben ihnen die Geräte für die Handwaschung. Freilich, da die künstlerische Darstellung innerhalb eines gewohnten Kompositionsschemas blieb, konnte sie noch keine adäquate Gestaltung des künstlerischen Vorwurfs werden. Der „fruchtbare Moment“ ist zwar erkannt, aber nicht gestaltet. Noch ist nicht sichtbar gemacht die prophetische Rolle des Caiphas als eines Protagonisten auf der jüdischen Seite, sichtbar noch nicht die Spannungen zwischen den hier zusammenstoßenden geistigen Welten. Dazu mußte ein größerer Künstler den Griffel in die Hand nehmen. Die Komposition, wie sie abgeändert kanonisch geblieben ist, schuf Martin de Voß<sup>4)</sup> in Antwerpen (um 1531—1603) wahrscheinlich bald nach dem Bekanntwerden des Protokolles. Er ordnete die Richter in einem an der Vorderseite offenen Trapez an; an der einen Schmalseite als der Entscheidende herausgehoben Pilatus, in der Mitte der Langseite, ebenfalls wenn auch schwächer betont, der Gegenspieler Caiphas. Beide blicken zum schweigenden Jesus hin, Pilatus mit einer auffordernden Geste, Caiphas, leidenschaftsdurchwühlt nach obenweisend. So werden zwischen den drei Hauptpersonen die Linien eines Dreiecks gespannt, dessen verdeutlichende Basis eine verstärkende Parallele durch die von der Soldatengruppe zum Simon aufsteigende Linie erhält. Hier sieht man, daß die Atmosphäre mit Spannung geladen ist, daß hier ein schwerer Konflikt ausgetragen wird. Eindeutig ist die Kontrastierung Christi und der Soldaten. Der Großteil der Synedriumsmitglieder ist wie ein begleitender Chor zusammengefaßt, unter sich Gruppen bildend, deren Gestaltungsprinzip von Leonardos Abendmahl abstammt. Aber der Text hatte dem schon vorgearbeitet, da die Äußerungen teilweise aufeinander Bezug nehmen. Die starke Dynamik des Geschehens hat auch die beiden Sekretäre ergriffen, die über das Gesetz disputieren. Die Bildunterschrift auf den Augsburger Flugblättern *qui peccatum non fecit tradidit iudicanti se iniuste* faßt den Inhalt zutreffend zusammen als das ungerechte Gericht und diesen Titel behielt die Darstellung auch im 19. Jahrhundert (Abb. S. 141). Die Überschrift, die der Verleger dem Stich nach Voß gab, deckt nur einen Teil des Inhalts und übergeht die Hauptsache, das Urteil. Daß auch hier dessen Formulierung eine von der Viennenser abstammende ist, ist leicht begreiflich, der Aquilaner war jetzt unnötig umfangreich. Das war ja über-

<sup>1)</sup> Im Vorwort. — <sup>2)</sup> Reißbuch, S. 31. — <sup>3)</sup> Vgl. z. B. den „Vertrag mit Ungarn“ im Weißkunig. — Die Komposition lebt mißverstanden nach als „Christus vor Caiphas“ (das Protokoll!) — <sup>4)</sup> P. Zani, *Enciclopedia . . . delle belle arti. Parte sec. Vol. VII.* Parma 1821, S. 314f. Nagler, *Künstler-Lex.* XX, S. 558. Der Stecher, der mit Sicherheit als Nordländer anzusprechen ist, war A. Collaert (um 1560 bis 1618; unter diesem Namen war das Blatt auch in der Münchner Graph. Sammlung eingeordnet); Zani dachte irrig an Capriolo. Ein zweiter Zustand des Stiches mit dem Verlegernamen I. C. Vischer im Cod. Ottobon. lat. 3111 der Vaticana, fol. 87v/88r.

haupt die gefährliche Stelle für die Neuschöpfung, daß man es für unerläßlich hielt, die literarische Unterlage beizugeben. Man wünschte daher ihre Einarbeitung in die Komposition, die aber zugleich motivlich möglichst vereinfacht werden sollte. Die Darstellung mußte sich ja für Massenverbreitung eignen. Wer die Umarbeitung (vgl. Abb. S. 133 und 135) veranlaßte, das läßt sich nicht sagen, wo sie erfolgte, nur hypothetisch. Ich glaube in Italien, denn die Gebäudegruppe des Hintergrundes ist italienisch und italienisch ist auch die weitausholende Geste des Caiphas mit der das Motiv Vossens übereinstimmend differenzierten Armhaltung. Wir dürfen nicht vergessen, daß wir bisher nur Wiederholungen und Nachklänge<sup>1)</sup> des Originalen kennen. Es muß sich einer ungeheuren Popularität erfreut haben, sonst hätte es nicht für drei Jahrhunderte maßgebend bleiben können. Woher sie kam, wissen wir nicht. Man könnte an den Charakter eines Gnadenbildes glauben, der die weite Verbreitung gut erklären würde; möglich, daß es auch nur ein graphisches Blatt war, das als ein aus irgendeinem Grunde autoritäres Vorbild überall hinkam — ich kann es nicht sagen. Der Umgestalter gab den sich Äußernden Schrifttafeln bei, während der eine der Sekretäre nach Pilati Diktat das Urteil niederschreibt. Die Soldaten fielen fort, dafür erhielt Pilatus höhergestellte Begleiter. Die drei Hauptpersonen wurden noch mehr aus ihrer Umgebung herausgehoben, vor allem wurde Christus aus der Umklammerung durch die Reihe der Richter gelöst. Das Volk ist nun auch dargestellt zum Fenster herein rufend, und Pilatus wurde durch Beischrift als Richter gekennzeichnet. In dieser Form erhielt sich die Darstellung ihre Volkstümlichkeit bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Freilich ist in der letzten hier<sup>2)</sup> durch Abb. S. 141 vertretenen Stufe der ursprüngliche Sinn der Komposition und der Darstellung zerstört. Pilatus ist, in die Ecke zurückgeschoben, mit der Handwaschung beschäftigt, während seinen Platz in der gleichfalls veränderten zentralen Dreieckskomposition der Centurio einnimmt, der den Stab bricht (was, wenn überhaupt, durch den Richter<sup>3)</sup> selbst zu geschehen hatte). Pilatus ist in seine den Passionsdarstellungen außerhalb unseres Themas entsprechende passive Rolle zurückgefallen.

Abb. S. 143 zeigt, daß man schon früh versucht hat, der kanonisch gewordenen eine andere Komposition<sup>4)</sup> entgegenzustellen. Gegenständlich bezog sie nun auch noch die Warnung des Pilatus ein. Ohne Ehrfurcht vor dem Ideengehalt gestaltet, viel mehr als virtuose Leistung sich gebend — die Architekturkulisse geht natürlich auf Raffaels Schule von Athen zurück — denn als Illustration konnte sie Vossens Erfindung nicht verdrängen. Aber auch sie fand ihre Liebhaber, wenn auch nicht erkennbare Nachfolge.

Es scheint, daß das Aquilaner Urteil eine wissenschaftliche Behandlung nach Borello erst wieder von dem Capuaner Gregorio Motillo in seiner *Notizia di Ponzio Pilato*<sup>5)</sup> erfuhr. Er kannte Borellos Schrift nicht und hielt das Urteil für echt: 1674! Er glaubt, Pilatus habe die Originalausfertigung zu seiner Rechtfertigung vor dem Kaiser — hier also ein Zusammenhang mit der sagenhaften Ausgestaltung<sup>6)</sup> der Schicksale Pilati —

<sup>1)</sup> Außer den sonst hier herangezogenen kenne ich bisher an weiteren Nachbildungen: je ein Bild im Museum in Überlingen, das ich als aus dem 17. Jahrhundert stammend in Erinnerung habe, und eines in der Herrgottsruhkappe in Mindelheim, dieses wohl etwa zweites Viertel des 18. Jahrhunderts mit der Fundortsangabe für das Urteil Wien (= Vienne!). (Den Nachweis verdanke ich Herrn Dr. Ritz in München.) Ein gemaltes Antependium in der Totenkappe bei der Pfarrkirche in St. Lorenzen im Pustertal; Mitte 18. Jahrhunderts; Fundort: Wien. (Nachweis von Herrn Dr. C. Th. Müller, München.) —

<sup>2)</sup> Ich verdanke das Blatt der Güte des Herrn Silla Rosa, *ispettore onor. dei monumenti in Rom*. Das Bayer. Nationalmuseum besitzt ein entsprechendes deutsches Blatt in Relieffdruck im Stil des zweiten Rokoko. Als Fundort des Urteils ist Jerusalem genannt, kompositionell und textlich genau entsprechend ein französischer Bilderbogen, Lith. F. Wentzel à Wissembourg ... Paris rue St. Jacques 55, im Besitz von M. Lucien Crick in Brüssel, der meine Studien in der lebenswürdigsten Weise gefördert hat. —

<sup>3)</sup> Darüber siehe unten. — <sup>4)</sup> Zeichner: Claude Deruet (1588—1660), Stecher und Verleger: Phil. Thomasin. Erster Zustand, 1617; zweiter, 1649. Vgl. Zani, a. a. O., S. 313 f., Nagler, *Kstler-Lex.* 18, S. 369 f., Leblanc 27. Den Nachweis verdanke ich Herrn Dr. P. Halm in Dresden. — Das Musée du Cinquante-naire verwahrt einen Bilderbogen des Verlages Gangel in Metz, dessen sehr großartige Komposition im Empirestil dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts entstammen dürfte. Vor einer sich diagonal in die Tiefe erstreckenden Wand zu beiden Seiten des in der Mitte vor seinem Thron stehenden Caiphas in zwei Geschossen sitzend die anderen Richter. Auf einer von Caiphas ausgehenden zweiten Diagonale sind angeordnet der stehende Christus und in der linken vorderen Ecke der niedriger als der Hohepriester thronende Pilatus, von schräghinten gesehen. Auf einer von Christus ausgehenden Parallellinie zur Wand sitzt im Vordergrund ein Sekretär, wohl das Urteil verlesend. Der Text bringt nicht das Urteil, wohl aber ein Gebet an Christus. Maße der Bildfläche: H. 30,5; Br. 55 cm. — <sup>5)</sup> 1674. Nach Antinori, *MS* 2a, 25, S. 533, vielleicht 1707 neugedruckt. Ich kenne nur die Auszüge A.s. (a. a. O., S. 523 ff.), die auch von Bilancini benutzt sind. — <sup>6)</sup> Vgl. z. B. Müller, a. a. O., S. 46, 55 f.



nach Rom mitgenommen und später nach seiner angeblichen Heimat Amiternum. Da man dieses in der Lokalliteratur mit Aquila identifiziert hatte, war der Kreis geschlossen. Eine in Freiburg herausgegebene Zeitschrift *Der mit allerhand Staats- . . . Affairen beschäftigte Secretarius* brachte 1710, als für die Fastenzeit sehr geeignet, ohne Stellungnahme zur Echtheitsfrage nach einem Nürnberger Druck das Aquilaner Urteil samt Protokoll in der sinngemäßen Anordnung Protokoll, Volksgeschrei, Urteil (S. 856 ff.). An diese Vorlage hielt sich Fabricius, der natürlich die Fälschung erkannte, in dem 3. Teil seines oben schon herangezogenen Werkes<sup>1)</sup>. Ihm folgte der Jurist Walther<sup>2)</sup>, der aber, eine Äußerung des Fabricius mißverstehend, das Abgedruckte für eine jüdische Fälschung erklärt. Im übrigen bringt er in seinem sehr nützlichen Buch noch die von Steller (s. u.) mitgeteilten vier Formeln. Mit diesen Ausnahmen scheint die Verbreitung des Aquilaner Fundes wie des Protokolles, verbunden oder getrennt, durch die Einzelstücke erfolgt zu sein. In der Passionsliteratur, die in der Zeit von 1580 bis etwa 1630 außerordentlich reich ist, habe ich keine Erwähnung finden können. Der wichtige Christian van Adrichem<sup>3)</sup> (1533—1585) übernahm gläubig die zweite Formel Salignacs. Ihm schloß sich darin der Jesuit Cornelius van den Steen (a Lapide; geb. 1567, Professor der Exegese seit 1596, gest. 1637) in einem seiner vielfach aufgelegten exegetischen<sup>4)</sup> Kommentare an. Der Hieronymit und Professor Mallonius<sup>5)</sup> zitiert Pepin, Adrichomius, außerdem die Heiligen Anselm und Vincenz, ferner Landsberg, eine einfachere nikodemische Lesart und eine angeblich in Jerusalem<sup>6)</sup> gefundene Formulierung, die Adrichomius sehr hoch stellen soll, was nicht richtig ist. Hier ist also noch ein unbekanntes Zwischenglied vorauszusetzen. Mallonius steht allen Formeln sehr skeptisch gegenüber, *incertum rem omnem puto*. Der Franziskaner Johannes von Carthagera<sup>7)</sup> hält in seinen 1609 approbierten *Homiliae in universa . . . religionis arcana* drei Formulierungen für der Wahrheit am nächsten kommend: die nikodemische in der Form Salmerons, die des Paulus van Middelburg und die in Jerusalem gefundene. Der Franziskaner Mänhard<sup>8)</sup> begnügt sich 1639 schon mit der Anführung der pseudoanselmischen Formel. Daß aber auch die skeptisch eingestellten Theologen an der Beschäftigung mit den Formulierungsversuchen nicht vorbeigehen konnten, beweist nur die Stärke des allgemeinen Interesses an ihnen. Einige Jahrzehnte scheint es dann abgeflaut zu sein, um im achten Jahrzehnt zur vollen Stärke angefacht zu werden. 1670 erschien in Madrid *La mystica Ciudad de Dios* der Maria von Agreda (Maria von Jesu; 1602 bis 1665), die ungeheures zustimmendes und ablehnendes Aufsehen erregte und weiteste Verbreitung fand. Darin<sup>9)</sup> wurde eine ausführliche, auch unter Benützung der Aquilaner kompilierte Formel mitgeteilt. 1672 läßt der Jesuit Wilh. Gumpenberg<sup>10)</sup> in der Urteilssitzung vor Pilatus Maria den Spruch des Caiphas mitanhören, geht also von einer Situation aus, die der bildlich dargestellten entsprach. Das Jahr 1674 brachte, wie wir sahen, die Schrift *Motillos* und diejenige des juristischen Doktoranden Joh. Steller. Ihre These, Pilatus habe gar kein Urteil gefällt, führte zu heftigsten wissenschaftlichen Kontroversen<sup>11)</sup>. Steller nannte<sup>12)</sup> vier Formeln, die des hl. Vincenz, die Ludolphs, Luthers und des Adrichomius. 1676 oder 1677<sup>13)</sup> erschien dann das *Leben Christi* des Kapuziners Martin von Cochem, das bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wenigstens für die deutschen Katholiken das volkstümlichste seiner Art geblieben ist. Es brachte eine nicht sehr umfangreiche, in Anlehnung an verschiedene Vorlagen kompilierte Formel und hat so bis zu einer noch nicht weit zurückliegenden

<sup>1)</sup> Hamburgi 1719, S. 487 ff. — <sup>2)</sup> A. a. O., S. 399 ff. — <sup>3)</sup> Ierusalem. Coloniae Agrippinae. 1584, S. 121. *Theatrum terrae sanctae*. Ebda. 1590, S. 163. — <sup>4)</sup> In evang. Matth. cap. 27. *Commentaria in Scripturam Sacram*. Ed. Parisiis 1877, T. XV. S. 608. — Vgl. über ihn Buchberger, *Kirchl. Handlex.* II, Sp. 486. — <sup>5)</sup> A. a. O., S. 165 f. — <sup>6)</sup> Es ist bemerkenswert, wie spät Jerusalem auf dem Plan erscheint. Soweit ich feststellen kann, spielte die Urteilsformel für die Pilger aber auch dann noch keine Rolle. Es bleibt bei der Erwähnung durch Lussy (und Yepes). Auch die bildliche Darstellung hat keine Beziehung zum Jerusalemer Legendenkreis. Nach der seit dem Mittelalter herrschenden Legende stand Christus vor Pilatus erhöht auf einem Stein, der den Abdruck seiner Füße bewahrt hat. Vgl. T. Tobler, *Topographie von Jerusalem*. Berlin 1853. I., S. 224, 247. — <sup>7)</sup> Coloniae Agrippinae 1626. S. 564 . . . quae maiorem praesefere videntur veritatis speciem . . . — <sup>8)</sup> A. a. O. 3. Buch, S. 120. In einer Anmerkung wird auf Adrichomius verwiesen. — <sup>9)</sup> P. II. Lib. VI. Cap. 21, Nr. 1358. Über die Verf. siehe J. Feiler in *Wetzer-Welte* VIII, Sp. 740 ff. — <sup>10)</sup> *Jesus vir dolorum*. München 1672, S. 130. — <sup>11)</sup> Vgl. Walther a. a. O. Vorrede. Bl. 7ff. Borinski, a. a. O., S. 386. — <sup>12)</sup> *Defensum Pontium Pilatum . . . exponit* 23. 4. 1674. Dresdae. Bl. C3r, Nr. 68 ff. — <sup>13)</sup> Vgl. H. Stahl, P. Martin von Cochem und das „*Leben Christi*“ (Beiträge zur Literaturgesch. usw. der Rheinlande, 2). Bonn 1909, S. 40 ff. Zum Urteil s. S. 167. Ich lernte die treffliche Arbeit leider erst spät kennen. 2. Teil, Kap. 30.

Vergangenheit die Vorstellung eines formuliert ergangenen Urteiles wachgehalten. Von der uns hier besonders beschäftigenden Urteilsitzung erzählt Cochem nichts, wohl aber hebt er wie Walasser<sup>1)</sup> das Stabbrechen hervor.

Im 18. Jahrhundert scheint die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Urteilsformeln besonders mit dem Streit um den Wert der Visionen der Maria de Agreda zusammengehangen zu haben. Er war 1744 durch eine Polemik des Pollinger Kanonikers Eusebius Amort<sup>2)</sup> neu entfacht worden. Amort bestritt auch die historische Möglichkeit der Urteilsformel. Er fand Anhänger und Gegner, und wir können der Diskussion entnehmen, daß im Norden die Aquilaner Formel nicht mehr allgemein bekannt war, daß aber auf den Jahrmärkten die bildliche Darstellung mit der Fundortsangabe Wien (oder Vienne) vertrieben wurde.

Viel später noch läßt sich ein literarischer Niederschlag der Meinung von der protokollarischen Fixierung des Urteiles finden: in der 1820 von Clemens Brentano niedergeschriebenen, 1833 veröffentlichten Beschreibung der Betrachtungen<sup>3)</sup> der Anna Kath. Emmerich, Das bittere Leiden unsers Herrn. Der Bericht ist sehr unpräzise. Pilatus schreibt das kurze, von ihm formulierte Urteil nach dem Ausspruch selbst, dann schreiben es andere mehrmals ab. Er selbst schreibt aber sofort eine Rechtfertigung seiner selbst noch nieder und auch sonst wird weiteres unbestimmt Bleibendes geschrieben.

Diese Übersicht ergibt, daß der Aquilaner Fund<sup>4)</sup> zur Lebendigerhaltung des innerhalb des Frömmigkeitslebens eine Zeit lang wichtig gewordenen Problems unmittelbar nichts beitrug —, dazu hatte er des Guten zuviel getan — aber um so mehr mittelbar durch die Anregung zur Hinzufügung des Protokolles. Aus ihr erwuchs die ikonographische Neuschöpfung mit ihrer tiefen symbolischen Bedeutung. Sie hatte Kraft zu einem selbständigen Leben, das aber auch nur so lange währte wie das Leben des Mutterbodens, dem es einst entsproß. Als die literarischen Zeugnisse nicht mehr gelesen wurden, verlor man auch das Verständnis für die Darstellung.

<sup>1)</sup> A. a. O. Bl. 271 v. — An eine gemeinsame Urteilsitzung glaubte ein Gelehrter vom Range und von der Bedeutung John Seldens (1584—1654). Vgl. De synedriis. Lib. II. Cap. 15. Nr. IV. Londini 1653. S. 619 f. Amstelaedami 1679, S. 378. — <sup>2)</sup> Observationes de Revelationibus. Augustae 1744. — Fr. Didacus Gonzales Matheo, Mystica civitas dei vindicata. Matriti 1747, S. 67. (Ich weiß nicht, wer „Siuri“ ist.) — Landelin Mair, Valde probabilis... praesumptio etc. Monachii 1747. IV, S. 176 ff. — Amort, Controversia. Augustae Vind. 1749, S. 400 f. — Ders., Nova demonstratio. ebda. 1751, S. 64. — Jos. d'Amalet, Epistolae... in caussa Agradana... Argentorati 1754. S. 149... A circumforaneis quibusdam circumfetur Judicium sanguinarium... quod dicitur Viennae (fors Vienna Allobrogum...) fuisse inventum... Suspicio eiusdem farinae illam quoque formulam fuisse Amiterni inventam. — Die Literatur ist noch viel reicher. — <sup>3)</sup> 2. Aufl. Sulzbach 1834, S. 224 f. — <sup>4)</sup> Er erlebte eine kuriose Wiederholung. Angeblich 1820 wurde „in Aquileja (!) im Königreich Neapel“ bei Ausgrabungen eine Erzplatte gefunden, die sich als von Jerusalem an jeden Stamm gesendet ausgab und das Urteil enthielt. Ich kenne die Geschichte nur aus Hofmann a. a. O., S. 369, dessen Quellen wir nicht zugänglich waren. Sie klingt reichlich konfus. Interessant ist, daß eine Kopie dieser Platte bei der Versteigerung der Sammlung Denon von Lord Howart für 2890 Frs. erworben wurde.

## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

#### 29. MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER „DEUTSCHEN GES. F. CHRISTL. KUNST E. V.“

MÜNSTER i. W. 2. Oktober 1933

Wir haben schon im Novemberheft dieses Jahrganges (Heft 2, S. 52 ff.) über den allgemein zugänglichen Teil: Ausstellung und kunstpädagogischen Kursus berichten lassen. Durch diese überraschend gut besuchten Veranstaltungen wurde dem Hauptzweck der Gesellschaft, dem propagandistischen und pädagogischen, in vorzüglicher Weise Rechnung getragen; dank vor allem der

Tätigkeit der ortsansässigen Kräfte von Münster und Westfalen.

Es bleibt somit nur in Kürze zu berichten, was in der internen Mitgliederversammlung, die am Montag, den 2. Oktober 1933, vorm. 8<sup>30</sup> Uhr, im Versammlungssaal des Borromäums stattfand, verhandelt wurde.

In diesem Jahre waren zum ersten Male seit langer Zeit die unangenehmen Streitigkeiten, die von einem kleinen Kreise ausgingen, vollständig weggefallen. So konnte man in der sehr gut besuchten Mitgliederversammlung in einer wohlwollenden Eintracht über die Sorgen der jetzigen Zeitlage sprechen.

Der 1. Präsident, Geheimrat Prof. Dr. Strieder, mußte zwar konstatieren, daß wegen der fortgesetzt drückenden wirtschaftlichen Zeiten die Austrittserklärungen anhalten, daß aber die Gesell-



schaft so starke Anziehungskraft besitzt, daß rund 200 Neueintritte zu verzeichnen sind. Vielen Mitgliedern, besonders aus Künstlerkreisen, müsse die Beitragszahlung ganz oder teilweise erlassen werden, wofür eine Anzahl opferfreudiger Mitglieder aus dem Klerusstande durch freiwillige Spenden wenigstens zum Teile aufkommt. Durch stärkste Sparmaßnahmen und Entgegenkommen des Hausbesitzers ist es geglückt, die „Galerie für christliche Kunst“ in München mit ihren ausgezeichneten Ausstellungsmöglichkeiten, auch in der Höhe des Besuches, zu halten. Die „Deutsche Gesellschaft“ ist unter die erste Abteilung der unter dem Schutze des Reichskonkordates stehenden kirchlich-kulturellen Vereine aufgenommen.

Der Berichterstatter, Schriftführer Prof. Lill, referierte über die künstlerischen Angelegenheiten. Der Richtungsstreit hat sich bedeutend beruhigt, wodurch die Zusammenarbeit wesentlich erleichtert ist. Um so drückender ist die wirtschaftliche Notlage der Künstler. Die geradezu schändlichen Bezahlungen für umfangreiche Kunstwerke (etwa für ein Deckenfresko von 6 qm Umfang 300 RM.!) zeigen die Höhe der Gefahr, die Aushungerung und Proletarisierung des Künstlers und damit der Schöpferkraft. In der Ausstellung zu München müßten mehr wie bisher auch Nicht-Münchener Künstler zu Worte kommen, wenn es nur die großen Transportkosten erlauben würden. Auch die Wanderausstellungen müßten mit Hilfe der Diözesangruppen besser gepflegt werden. Auf die Beteiligung an der „II. internationalen Ausstellung für kirchliche Kunst in Rom“ wurde hingewiesen. Die bedeutende propagandistische Wirkung der „Jahresmappe“ läßt sich noch vermehren, wenn möglichst viele gute Künstler in ganz Deutschland sich bewegen ließen, reproduktionswürdige Arbeiten einzureichen. Besonders sollen aus erzieherischen Gründen, trotz Höhe der Kosten, farbige Wiedergaben von Monumentalmalereien gebracht werden, die einer der aussichtsvollsten Zweige neuerzeitlicher Kunstgestaltung sind. Die Diözesangruppen müssen auch hier mehr wie bisher an der gezielten und umfassenden Entwicklung mitarbeiten. Ebenso bedarf die Zeitschrift „Die christliche Kunst“ kräftigster Unterstützung, wenn dieses in ganz Europa größte und technisch ausgezeichnet ausgestattete Organ in jetzigem Umfang erhalten bleiben soll. Das „Diapositiv“-Material der Gesellschaft wird langsam weiter ausgebaut, wird aber auch viel zu wenig durch Ausleihen benützt.

Schatzmeister Dr. Hagen, der nicht anwesend war und leider nach langjähriger höchst verdienstvoller Tätigkeit von seinem Posten zurücktritt, läßt den Kassenbericht verlesen, der den finanziellen Gesundheitsprozeß einwandfrei dartut. Es ist trotz der Schwere der Zeit gelungen, einen Überschuß zu erzielen, mit dem frühere Verpflichtungen abgedeckt werden können.

An weiteren Beschlüssen ist wichtig, daß es endlich geglückt, mit der „Tagung für christliche Kunst“, dank den Bemühungen von P. Svoboda, zu einer Arbeitsgemeinschaft zu gelangen, wonach die Selbständigkeit der beiden Organisationen zwar aufrecht erhalten bleibt, aber ihre Jahresversammlungen zeitlich und örtlich zusammenfallen. (Inzwischen ist dies Ergebnis durch die „Katholische Reichsgemeinschaft christlicher Kunst“ noch fester verankert worden.)

In der weiteren Debatte spricht Dr. Hoff die Forderung aus, daß statt der farbigen Reproduk-

tionen, die neben größeren Originalwerken bei den Verlosungen gegeben werden, mehr graphische Blätter eingereiht werden sollen. Auch die Zeitschrift solle aktiver und zeitnaher werden.

Eingehend wurde über die Einreihung der Interessen der katholischen Kunst in die neuen Bestrebungen der Berliner Regierungsstellen debattiert, was ja inzwischen durch neue und jetzt noch laufende Abmachungen dankenswerterweise verwirklicht werden konnte.

Ferner wird von Barut vorgeschlagen, daß Künstler statt des Jahresbeitrages kleinere Kunstwerke (Graphiken usw.) zu Verlosungszwecken zur Verfügung stellen dürften. Der Vorschlag soll wohlwollend geprüft werden.

Um eine engere Zusammenarbeit zu ermöglichen, wird zukünftig Prof. Fuchs-Paderborn von der „Tagung“ und P. Svoboda-Freiburg von der „Notgemeinschaft“ zu den Vorstandssitzungen der „D. G.“ mit Stimmrecht eingeladen werden. Prof. Wendling-Aachen und Prof. Hensler-Trier werden als auswärtige Mitglieder in den Vorstand gewählt.

Resolutionen verlangen das Zurückdrängen der Fabrikware bei kultischen Geräten zugunsten handwerklicher Originalarbeiten, eine Unterstützung der Zeitschrift „Die christliche Kunst“, die in ihrer Vereinigung von Berichten über neue und alte Kunst ausdrücklich anerkannt wird, und eine stärkere Heranziehung von kleineren Originalkunstwerken zu den Verlosungen der „Deutschen Gesellschaft“.

Die fruchtbaren Verhandlungen haben von neuem bewiesen, daß in allen Teilen Deutschlands Verständnis für die Existenz einer starken Zentralorganisation vorhanden ist, daß zwar lokale Wünsche vorhanden sind, daß aber keine Spannungen mehr bestehen, welche die führende Stellung der „Deutschen Gesellschaft“ in ihrem inneren Organismus gefährden.

Georg Lill

## II. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, ROM 1934

### Deutsche Abteilung

Seit Februar 1933 laufen die Unterhandlungen, wegen Gestaltung einer deutschen Abteilung bei der römischen Ausstellung für christliche Kunst. Der Zentralbildungsausschuß der katholischen Verbände Deutschlands in Köln einigte sich mit der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst e.V.“, daß letztere die ganze Vorbereitung übernehmen solle. Darauf hat das Reichsministerium für auswärtige Angelegenheiten resp. später das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in höchst dankenswerter Weise die nötige, entsprechend hohe Summe zur Verfügung gestellt, um ohne Belastung der heute finanziell schwierig gestellten deutschen Künstler die Ausstellung verwirklichen zu können.

Der Beginn der Ausstellung, der anfangs auf 24. Dezember 1933 festgelegt war, mußte auf 11. Februar 1934 verschoben werden. Das Ausstellungslokal ist die „Galeria Moderna“ am Pincio zu Rom. Die Dauer ist bis Ende April gedacht. Es werden außer Italien Deutschland, Frankreich, Holland, Österreich, Tschechoslowakei und Ungarn mit eigenen Räumen vertreten sein.

Die „Deutsche Gesellschaft“ hatte ein Komitee ernannt, das sich aus folgenden Mitgliedern aus ganz Deutschland zusammensetzt.

## Ehrenausschuß:

Se. Exzellenz Erzbischof Dr. Conrad Gröber, Freiburg i. Br. — Vizekanzler Franz von Papen, Berlin — Fürst Alois zu Löwenstein, Vorsitzender des Zentralkomitees der deutschen Katholiken, Kleinheubach/Ufr. — Generalvikar Prälat Dr. Paul Steinmann, Berlin — Dompropst Prälat Prof. Dr. Adolf Donders, Münster i. W.

Ausstellungskommission (Träger der Veranstaltung):

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, E. V., München; Geheimrat Dr. Jakob Strieder, Univ.-Prof., München — Prof. Dr. Georg Lill, Direktor des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege, München — Direktor Msgr. Bernhard Marschall, Pfarrer, Gruiten bei Düsseldorf — Landesverwaltungsrat Dr. Josef Busley, Düsseldorf.

## Künstlerjury (Arbeitsausschuß)

## Architekten:

Hans Döllgast, Dipl.-Ing., München — Prof. Michael Kurz, Augsburg.

## Maler:

Akademieprof. Paul Plontke, Berlin — Albert Burkart, München — Ersatz: Prof. Anton Wendling, Aachen, Kunstgewerbeschule — Oskar Martin-Amorbach, Roßholzen b. Nußdorf a. Inn.

## Bildhauer:

Akademieprof. Karl Killer, München — Prof. Arnold Hensler, Trier, Kunstgewerbeschule — Ersatz: Akademieprof. Geh. Rat H. Waderé, München.

## Kunsthandwerk:

Direktor Prof. Karl Borromäus Berthold, Köln a. Rh. — Direktor Fritz Schmidt, München.

## Geistliche:

Domkapitular Prälat Dr. Michael Hartig, München — Domkapitular Prof. Dr. Ferdinand Emmerich, Münster i. W.

## Schriftführer:

Prof. Dr. Georg Lill, Direktor des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege, München.

## Verbindungsmann für Rom:

Prof. Gericke, Direktor der Deutschen Akademie, Rom.

## Geschäftsführer:

Franz Frischholz, Direktor der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, E. V. München.

## Vertreter in Rom:

Angelo Lipinsky, Roma 108, Via Margutta 53b Palazzo Patrizi.

In einer Sitzung am 20. September 1933 wurden die Künstler bestimmt, an die eine Einladung ergehen sollte. Da nur ein Raum von ungefähr 160 qm zur Verfügung gestellt werden konnte (der allerdings nachträglich um einen zweiten Raum von ungefähr 40 qm vergrößert werden konnte), mußte man sich auf eine kleinere Zahl hervorragender Künstler beschränken, die allerdings aus ganz Deutschland gleichmäßig aufgerufen wurden. Grundsätzlich wurde beschlossen, der Ausstellung ein möglichst geschlossenes Bild zu geben und nur Originalkunstwerke mit besonderer Berücksichtigung der kunsthandwerklichen Gebiete zu bringen. Die Architektur solle in großen photographischen Aufnahmen gezeigt werden, wobei die landschaftliche und städtebauliche Einordnung besonders zur Geltung kommen solle.

Wie bei allen Ausstellungen für kirchliche Kunst, lag die Schwierigkeit in dem Umstande, wirklich

repräsentative Werke herbeizubringen, da ja derartige Arbeiten für ganz bestimmte Zwecke gefertigt und im allgemeinen nicht für Ausstellungen zu haben sind. Bei einer zweiten Sitzung der Jury am 18. Dezember 1933 ergab sich dies Problem an Hand der eingesandten Photographien und der vielen Absagen, die bekannte Künstler wegen Mangel fertiger Werke geben mußten. Jedoch ist es dank der Bemühungen von Künstlern und des Entgegenkommens von einzelnen Kirchenverwaltungen gelungen, doch eine stattliche Anzahl größerer monumental-dekorativer Werke zu gewinnen, so daß die deutsche Abteilung nicht die üblichen Zimmer- und Galeriebilder zeigen wird, sondern Schöpfungen, die für den mächtigen Raum einer Kirche von vornherein gedacht sind. Die endgültige Jurierung der eingesandten Originalwerke fand am 11. Januar 1934 in der Aula der Akademie der bildenden Künste in München statt, die das Präsidium in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hatte.

Es werden bei der Ausstellung 116 deutsche Künstler vertreten sein, darunter 26 Architekten, 30 Bildhauer, 27 Maler, 25 Kunsthandwerker und 8 Graphiker. Im ganzen wird der Katalog ohne Graphik 210 Kunstgegenstände, zum Teil große monumentale Lösungen verzeichnen. Bei den Gemälden finden sich neben großen und kleineren Bildern auch weit durchgeführte farbige Kartons von Wandfresken, ein Mosaik und eine Anzahl Glasfenster. Unter den plastischen Arbeiten sind zahlreiche Plaketten zu nennen. Das Kunsthandwerk hat neben zwei großen Ausstattungsstücken: einem Reliquienschein und einem Tabernakel, kultische Geräte, Paramente und Buchkunst zu nennen.

Die Aufstellung in Rom wird Architekt Döllgast mit dem unterzeichneten Berichterstatter vornehmen.

Georg Lill

## Personalnachrichten

## ARCHITEKT ADALBERT WIETEK †

Am 28. November 1933 starb in der tirolerisch-bayerischen Grenzstadt Kufstein, nach einer vorausgegangenen Verunglückung, Herr Architekt Adalbert Wietek. Mitten aus seinem arbeitsreichen und künstlerischen Leben, in einem Alter der Kraft und des Emporsteigens, riß ihn der Tod aus unseren Reihen.

Geboren am 12. November 1876 in Schlaney, Kreis Glatz, Reg.-Bez. Breslau, kam er mit 15 Jahren nach München. Nach einem längeren Aufenthalt dortselbst, wo er auch einige Jahre im Büro der Firma Heilmann & Littmann tätig war, fand er in Meran (Südtirol) ein neues Arbeitsgebiet. Die geänderten Verhältnisse zwangen ihn jedoch, Meran zu verlassen und in Kufstein seine Existenz zu suchen. Sein schaffensfrohes Können zeigte sich hauptsächlich in der kirchlichen Kunst, das von den Kriegerdenkmälern bis zum Kirchenbau reichte und wurden auch verschiedene Wettbewerbe mit Preisen ausgezeichnet. Die Kirchen in Tschermers bei Meran und die erst am 16. November 1933 in Gomagoi, Vintschgau, eingeweihte waren die letzten Arbeiten des Künstlers. Mit meisterhafter Hand verstand es Architekt Wietek, einfach und schlicht die Bauten in die Umgebung einzugliedern und auch dem neuzeitlichen Stile anzupassen.

Aus dem einfachsten Leben sich emporarbeitend,



von großen Stürmen begleitet, die er siegreich geschlagen, ist mit ihm ein frommer, überzeugter Katholik dahingegangen.

## Bücherschau

### IKONOGRAPHISCHE NEUERSCHEINUNGEN

In den letzten Jahren sind eine stattliche Anzahl wertvoller Arbeiten zur Ikonographie erschienen. Es ist auffallend und zeitgeschichtlich wichtig, daß heute auch hervorragende Fachforscher wie Swarzenski und Panofsky sich mit solchen Arbeiten beschäftigen, daß Wilfflin vor kurzem in einer Festrede auf die Notwendigkeit der Forschung nach dem Inhalt hinwies, nachdem die Kunstwissenschaft, besonders die deutsche, sich bisher fast ausschließlich mit formalen und ästhetischen Entwicklungsforschungen beschäftigt wollte. Auch an anderen zeitgeschichtlichen Ereignissen läßt sich das Verständnis für den Wert des Inhaltes, des Geistes, gegenüber den nur ästhetischen Anforderungen, ja Spielereien, die das liberalistische 19. Jahrhundert wie keine andere Periode unserer Kulturentwicklung bevorzugte, nachprüfen. An uns Katholiken ist es, diesen Zeitströmungen noch viel weiter entgegenzukommen. Wir haben gerade geistesgeschichtlich eine Größe der vergangenen Kunst aufzuweisen, die wohl alles übertrifft, was in allen bisherigen Kulturperioden geleistet wurde. Es ist unsere Aufgabe, dies aufzuweisen, nicht nur in rein wissenschaftlichem Interesse, sondern um dies Gedankengut lebendig zu machen. Mitarbeitern müssen an dieser gewaltigen Aufgabe alle Kräfte, Theologen, Historiker, Kunstwissenschaftler, Heimatforscher. In gemeinsamer Aufgabe wird es gelingen, auch auf diesem Gebiete an Stelle rationalistischen Hohes und Verkennens Hochachtung für die geistige Kraft des katholischen Christentums, das hier in erster und fast ausschließlich Linie zu nennen ist, zu setzen bei allen, die vorurteilslosen, objektiven Erkennens und Anerkennens zugänglich sind.

#### I.

#### Christologische Ikonographie.

Das umfassendste Werk ist der 1. Band der Ikonographie der christlichen Kunst: Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen von Karl Künstle, dem inzwischen verstorbenen verdienten Forscher. (Lex.-8°, XX u. 670 S., 388 Abb., Herder, Freiburg i. Br. 1928, RM. 37.—, in Leinwand RM. 40.—). Den 2. Band, der schon als „Ikonographie der Heiligen“ im Jahre 1926 erschienen ist, haben wir im Jahrg. XXII (1925/26), S. 278 besprochen. Um dem großen, umfassenden Werke einer Lebensarbeit kritisch gerecht zu werden, müßte man weiter ausholen, als hier möglich ist. Vor allem muß man dafür dankbar sein, das ganze System der Ikonographie in dieser weitgreifenden Durcharbeitung zu haben, die doch beträchtlich über Detzel hinausgeht, allein schon durch Hereinziehung der im letzten Menschenalter erschienenen deutschen und ausländischen Literatur. Wenn wir im Grundsätzlichen einen Einwand vorbringen dürfen, so scheint uns doch der symbolische Charakter des frühen und hohen Mittelalters überspitzt betont zu sein. Gewiß, er überwiegt, aber der historische Charakter macht sich doch im frühen Mittelalter und noch mehr im hohen daneben auch bemerkbar. Stark zu kurz gekommen ist die nachmittelalterliche Zeit,

ja direkt falsch verstanden. Es ist nicht richtig, daß den religiös-biblischen Darstellungen von der Mitte des 16. Jahrhunderts an „jeder wahrhaft religiöse und transzendente Zug fehlt“ (S. 102). Die Symbolik dieser späteren Zeiten geht sicher von ganz anderen Voraussetzungen, vielleicht rationalerer Natur, aus, aber vorhanden ist sie und muß den Umständen ihrer Zeit entsprechend gewürdigt werden. Dafür hatte Künstle keinen Sinn. Die Offenbarungstatsachen, also vor allem die Christologie, sucht Künstle nun in ihrer ganzen Breite, mit ihren historischen Darstellungen wie mit den rein kultischen vorzuführen. Er spricht selbst im Vorworte darüber, daß es nicht möglich sei, in den einzelnen ikonographischen Kategorien vollständig sein und jede Lücke ausfüllen zu können. Schließlich hat auch die Forschung noch viel zu wenig Spezialarbeiten geleistet, um allen Forderungen von dieser Seite nachkommen zu können. Am schmerzlichsten bleibt immer noch die Lücke von der altchristlichen Kunst zum hohen und späten Mittelalter. Die Erforschung der byzantinischen Kunst, die mangelnde Kenntnis der russischen Kunst und Kunstforschung läßt die Lücke vom 6. zum 12. Jahrhundert deutlich fühlen. So entstehen Fehlschlüsse in der Entwicklung, die viel zuviel als Eigenerfindung der späteren Jahrhunderte gelten lassen, was unzweifelhaft älter ist. Dazu kommt der ablehnende Standpunkt Künstles gegenüber den neueren Aufstellungen der Forschungen über östliche Kunst, während er im Kerne zu hartnäckig an der römischen Vormachtstellung der Kunst festhält, auch wenn man jede vage Hypothese der Orientforscher nicht zu unterschreiben braucht. Ungerecht wird häufig auch Künstle bei Darstellungen der Renaissance- und Barockperiode, wo er zeitgemäße Neuerungen etwas oberflächlich schnell als „Geschmacklosigkeiten“ und „Unfug“ bezeichnet, selbst wenn sie in evangelischen Berichten bedingt sind. Trotz dieser notwendigen Aussetzungen, die anzeigen sollen, wo die zukünftige Arbeit verbessernd einsetzen muß, wird jeder, der mit ikonographischen Fragen arbeiten muß, dankbar sein für dieses eminent fleißige, literarisch gut verarbeitete, in der Auswahl der Bilder dankenswert reiche Kompendium, das ihm die Wege zur eigenen Forschung beträchtlich erleichtern wird.

Im Gegensatz zu dem vorigen Werke bewegt sich die Spezialuntersuchung: Christus am Kreuz in der Bilderkunst der Karolingerzeit von Johannes Reil auf bewußt fortschrittlichem, ja hypothetischem Wege. (Studien über christliche Denkmäler, Heft 21, 8° 128 S. Mit 12 Bildtafeln. Dietrich'sche Verl.-Buchh., Leipzig, 1930, geh. RM. 10.—.) Reil ist kein Neuling mehr auf diesem Gebiete, er hat schon über die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung und über die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu wertvolle Arbeiten gefertigt. Er kommt als protestantischer Pfarrer in Chemnitz von der liberalen Christuskforschung. Nicht als ob sich dies verletzend in seinem Werke ausdrücken würde. Aber der Impuls einer kühneren Hypothesenaufstellung macht sich doch dadurch geltend. Er sucht die verschiedenen Typen der frühchristlichen Kreuzigungsdarstellung entsprechend der protestantischen Dogmenforschung zu lokalisieren nach Antiochia, Jerusalem und Byzanz, auch hier wieder mit Varianten. Den Unterschied der Typen wird man anerkennen. Die Lokalisierung bleibt jedoch sowohl nach der Beweiskraft der wenigen vorhandenen und nach der Herkunft sehr umstrittenen Objekte, aber auch nach den

geistesgeschichtlichen Begründungen recht zweifelhaft und subjektiv. Überzeugender wird dann die Beweisführung, wenn die karolingischen Darstellungen aus Miniaturhandschriften und Elfenbeinen auf diese frühchristlichen Grundtypen zurückgeführt werden, andererseits die eigene Weiterentwicklung zu einem reicheren sakramentalen und symbolischen Gehalt nachgewiesen wird, der die spätantike Formung zu dem nordischen Ideal des romanischen Christus mit der Königskrone hinüberführt. Fein erfüllt ist das Durcheinanderweben von rein kirchlicher Auffassung mit dem Wesen der aufkeimenden Volksfrömmigkeit. Hier könnte sich manche voreilige und oberflächliche Tagesarbeit Respekt von einer vorbildlich gewissenhaften und wissenschaftlich umfassenden Leistung wie dieser von Reil holen. Man darf diese Arbeit als einen höchst wertvollen Beitrag zur Kreuzigungsforschung ansprechen.

Das gleiche darf man auch von dem umfangreichen Werke „Sankt Kümmeris und Volto Santo“, Studien und Bilder von Gustav Schnürer und Joseph Ritz, sagen (Forschungen zur Volkskunde, herausgeg. von Georg Schreiber, Heft 13—15. 4<sup>o</sup>. 342 S., 52 Tafeln mit 123 Abb. Verlag L. Schwann. Düsseldorf, 1934, geb. RM. 22.—). Schnürer, der alte verdiente Forscher, der sich ein Lebensalter mit diesem Problem befaßte, und der viel jüngere Ritz haben sich in vorbildlicher Zusammenarbeit vereint, um diese grundlegende und restlos erschöpfende Arbeit zu liefern. Mit einer in der heutigen Zeit fast kaum mehr glaubhaften Akribie wird aus den entlegensten Quellen der Literatur der letzten Jahrhunderte der einwandfreie Beweis geführt, daß die hl. Kümmeris einer der seltsamsten Irrtümer der katholischen Heiligenverehrung ist. Kurz nach 1400 ist in Steenbergen in Nordbrabant (Holland) die Gestalt der hl. Kümmeris aus einem bekleideten Christusbild in wundergläubiger Zeit entstanden. Der Irrtum ergreift ganz Mitteleuropa. Das Bild des Salvators, der göttlichen Hilfe, bleibt nur in wenigen Orten (so in Bamberg) bestehen. Zurückgeht die Darstellung unzweifelhaft auf eines der berühmtesten Gnadenbilder des frühen und hohen Mittelalters, auf das Volto santo in Lucca, einem riesigen Holzkruzifix, das — man kann es wohl nicht bezweifeln — um 780—797 nach Lucca, vielleicht von Nordspanien, gekommen ist. Es ist ein bärtiger orientalischer Typ, der in Spanien zur Zeit der Westgoten in diese Form gebracht worden sein könnte. Die spätere Zeit hat auch das in Lucca bekannte Spielmannswunder von dem goldenen Schuh auf die hl. Kümmeris übertragen.

Das Buch wirft eine Reihe von Fragen auf, religiös-dogmatischer, religiös-psychologischer, volkskundlicher, kultureller, ikonographischer und kunsthistorischer. Die Verfasser gehen keiner von ihnen aus dem Wege. Historisch und ikonographisch ist die Beantwortung restlos. Schwieriger wird das Problem kunsthistorisch, was das Alter des Kreuzes von Lucca anlangt. Da das Kreuz nur bekleidet ausgestellt ist, haben es nur wenige kritische Augen bisher untersucht. Trotzdem wird an dem Alter nicht zu zweifeln sein. Damit wäre es aber das älteste Holzkruzifix als Monumentalkreuz, das in Europa und überhaupt auf der Welt existiert. Von neuem taucht damit die Frage auf, was haben wir vor dem Jahre 1000 an einwandfreien christlichen Holzfiguren? Es gibt wohl noch in Frankreich Muttergottesfiguren, die karolingisch sein können (vielleicht noch merowingisch?). Diese Frage in großem Zusammenhange zu lösen, mit Einbezug

von Spanien, wäre eine absolut notwendige, sehr dankbare Forscherarbeit, die gewisse Fragen der europäischen Holzplastik der christlichen Frühzeit beantworten könnte.

Das glänzend ausgestattete Buch dürfte mit seinen weitgehenden Untersuchungen auch lokaler Natur (etwa Braunschweig, Fulda, Diepholz, Eichsfeld, Lübeck, Bremen, Rostock, Saalfeld, Neufahrn b. Freising und vielen anderen) das weitgehendste Interesse über den Kreis der Fachleute hinaus verdienen.

Wichtig für den frühen deutschen Kreuztyp ist die Broschüre „Der Herrgott von Bentheim“, das älteste christliche Steinbildwerk deutschen Geistes von Hermann Abels (8<sup>o</sup>, 33 S. Druck u. Verlag A. Hellendoorn, Bentheim, 1929, RM. 0.75). Soweit ich sehe, ist dies sehr interessante Denkmal in der großen plastischen Forschung bisher unberücksichtigt geblieben. Es ist ein aufrechtstehendes großes Steinkreuz, das früher auf einem Kamp (Kreuzkamp) aufgestellt war, nach der Reformation vergraben wurde und jetzt im Schloßhof zu Bentheim (Prov. Hannover) steht. Ohne Zweifel ist das Werk das früheste Feldkruzifix, das wir in Deutschland besitzen. Höchst wertvoll ist der historisch einwandfrei geführte Nachweis, daß solche Kruzifixe bei der Christianisierung auf den alten germanischen Thingstätten aufgestellt wurden. Auch das Bentheimer Kreuz diene offenbar diesem Zwecke. Die Datierung in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts dürfte richtig sein. Es gehört dem plastischen Reliefstil nach in die Zeit der Figuren von St. Emmeram in Regensburg, die kurz nach 1050 sind. Dagegen ist es unrichtig, hier eine deutsche Kruzifixgestaltung suchen zu wollen, die besonders mit ihren rechtwinklig gebogenen Armen die Freiwilligkeit des Opfers darstellen soll. Es ist vielmehr der altchristliche Orantentyp mit offenen Augen und dem Lendenschurz, den Reil im obigen Werk als „antiochenisch“ bezeichnen möchte. Man kann ihn nicht als den späteren bezeichnen gegenüber dem bekleideten Typ, der im Kreuze von Wüllen (jetzt im Museum in Münster) vorliegt. Auffällig als wohl einzige Rezeption in Deutschland bleibt nur die Orantenstellung, die seit der Karolingerzeit in Deutschland nicht mehr vorkommt.

Ins deutsche Mittelalter führt uns P. Romuald Bauerreiß O. S. B. von St. Bonifaz in München mit seinem Buche „Pie Jesu“. Das Schmerzmännchen-Bild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit (Lex.-4<sup>o</sup>, 130 S., mit zahlr. Abb., Verlag Carl v. Lamas Nachf., Karl Widmann, München 1931, kart. RM. 7.50, in Lein. geb. RM. 8.80). Durch die im Titel genannte Untersuchung wird nachgewiesen, daß der Schmerzmännchen wesentlich einen sakrifkalen Charakter besessen hat, der hauptsächlich an Sakramentshäuschen, Tabernakeltüren, Monstranzen, Grabsteinen zum Ausdruck kommt. In einer weiteren Untersuchung stellt der Verfasser 117 Hostienlegenden des Hoch- und Spätmittelalters zusammen. Er glaubt, daß die Legende aus der Verehrung eines Schmerzmännchens entstanden ist, der bei der reconditio des Sanktissimums am Charfreitag aufgestellt war. Viele Anhaltspunkte machen diese Erklärung wahrscheinlich. Möglicherweise wurden solche Kirchen mit dem Schmerzmännchen auch an Stellen erbaut, wo Juden verbrannt wurden, woraus sich erst dann die Legende vom Hostienfrevler herausbildete. In einzelnen Fällen mögen Verunehrungen beim Empfang der hl. Kommunion die historische Ursache gewesen sein. Im selben Buche ist der Versuch gemacht, an Hand



einer Statistik nachzuweisen, daß die überwiegende Mehrzahl aller Muttergotteswallfahrten in Süddeutschland bis 1450 zu einem Pietätsbild gegangen sei. Die Statistik ist irreführend. Sie läßt vor allem wichtige, heute nicht mehr vorhandene Wallfahrten aus; ich nenne nur aus der Erinnerung die Speyrer Dommadonna, die bis in die merowingische Zeit (?) zurückgehen soll und deren letzte und endgültige Gestaltung aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammen muß, ferner die Libotomadonna vom Dome zu Eichstätt, 1297. Er läßt z. B. aus das frühere Gnadenbild von Stadtschwarzach, Anfang des 14. Jahrhunderts (Inv. von Unterfranken, B.-A. Kitzingen, S. 222). Ebenso sind zwei der ältesten und berühmtesten Gnadenbilder Süddeutschlands, nämlich das von Mariazell in Österreich gegen 1300 und das von Altötting um 1330 übergegangen. Dies sind alles stehende oder sitzende Figuren mit Kind. Völlig unmöglich ist, daß es vor 1300 vierzehn Pietäts als Gnadenbilder geben soll, nachdem es bisher der Kunstgeschichte nicht gelungen ist, vor 1300 eine einzige Pietä in Deutschland nachzuweisen, während es im Gebiete der byzantinischen Kunst deren geben soll. Die Untersuchung müßte, wie die ganze Gnadenbilderfrage, auf neuer Basis aufgebaut werden, und sie gäbe dann sicher ein ganz anderes Bild. Ein wichtiger Beitrag zur Entstehung des Herz-Jesu-Bildes stellt die Verbindung mit der Darstellung nur der Herzenswunde und mit dem Erbärmdebild fest. Das Buch ist gut mit Bildern ausgestattet.

Aufmerksam gemacht sei auch auf einen Aufsatz, der vielleicht in der für Ikonographie etwas abgelegenen „Festschrift für Maria Andree-Eysn, Beiträge zur Volks- und Völkerkunde“, Verlag Carl Aug. Seyfried, München 1928, herausgeg. von Maria Ritz, zu finden ist. Hier steht ein Aufsatz von Rudolf Berliner, Die Cedronbrücke als Station des Passionsweges Christi. Danach hat sich um 1500, zuerst in Pilgerberichten, die Legende gebildet, daß Christus beim Überschreiten des Baches Cedron nach seiner Gefangennahme in den Bach gestoßen worden sei. Anlaß gab dazu eine Auslegung vom Psalm 109, 7. Die Darstellung taucht im 16. Jahrhundert in verschiedenen Bildern und Stichen auf und dauert in der Betrachtungsliteratur bis auf Martin von Cochem, ja bis auf Therese Neumann von Konnersreuth.

Für den praktischen Gebrauch weiterer Kreise ist das Werk des Erlanger Kirchenhistorikers Hans Preuß, „Das Bild Christi im Wandel der Zeiten“ bestimmt (4<sup>o</sup>, 148 S. mit 137 Bildern auf 112 Tafeln. 3.—4. Auflage, 8.—14. Tausend. A. Deitersche Verlagsbuchh., Dr. Werner Scholl, Leipzig C 1, kart. RM. 3,80, in Leinen RM. 4,80). Auf wissenschaftlicher Grundlage macht der Verfasser einen Rundgang durch die Jahrtausende von den Katakomben bis in die neueste Zeit. Das deutsche frühe und hohe Mittelalter kommt etwas, kurz dabei. Im wesentlichen betont der Verfasser die Porträt- und psychologische Gestaltung Christi durch Künstlerindividualitäten. Eine gewisse männliche protestantische Frömmigkeit gibt in der Einführung wie im Begleittext die Note an. Aus der katholischen Barockkunst wäre auch mehr herauszuholen gewesen, wenn man die volksmäßigen Kulttypen (z. B. Christus an der Geißelsäule, Stationsbilder von Peter Wagner) stärker herangezogen hätte. Stark vertreten, wenn auch etwas einseitig, ist das 19. Jahrhundert. Aber vielleicht

ist gerade für diese Zeit eine objektiv überzeugende Auswahl am schwierigsten. Fahrenkrog, Thomas (Bautzener) Christus, aber auch Breuers Kinderfreund stehen doch himmelweit von alter kirchlicher Kunst entfernt. Hochinteressant ist das Kruzifix des Christen Gekongandang aus Neu-guinea aus dem Jahre 1907. Es ist eine Vorstufe von Gies' bekanntem Kruzifix. Das gut ausgestaltete und billige Buch, das auch dem Katholiken etwas zu sagen hat, dürfte besonders für Unterrichtszwecke gut verwendbar sein.

Bleibt Preuß mehr der konservativen Richtung verhaftet, so stößt Curt Horn, der protestantische Pfarrer von Berlin und der bekannte Herausgeber der Zeitschrift „Kunst und Kirche“, in die Problematik des Neuen viel tiefer vor (Gr.-8<sup>o</sup>, 80 S., 48 Bildtafeln in Doppeltondruck u. farbiges Titelbild. Furche-Kunstverlag, Berlin 1930, in Leinen RM. 12.—). Er setzt die deutsche Kunstrichtung vor und um 1900 der nach dem Kriege gegenüber. Er geht auch von den Künstlerindividualitäten aus (Klinger, Uhde, Burnand, Gebhardt, Steinhausen, Thoma, Schäfer), charakterisiert auch Fugel, Plontke, Beuron, alles mit objektivem Einfühlen und Streben nach Gerechtigkeit. Er will das Versagen dieser bürgerlichen Welt in den traditionellen Kunstmitteln sehen, „weil sie die unlebendige Form einer fremden Weltanschauung sind“. Nur ein neues Erlebnis könne eine wirkliche Darstellung des Christuserlebnisses bringen. Diese neue Kunst sieht er in Corinth, Thorn-Prikker, Jäckel, Heckel, Beckmann, Schmitt-Rottluff, Lehmbruck, Thylmann, Kokoschka, Barlach, Kollwitz, Nolde, Kubin, Caspar, Eberz, Winkler-Tannenberg, Richter, Waske, Fischer-Trachau, Gies, Groß, Dannemann, Hitzberger. Aber — überwiegt bei den meisten von diesen, die übrigens nicht ohne weiteres in ihrem geistigen und formalen Streben auf eine Linie gestellt werden sollten, in ihrem künstlerischen Suchen nicht das Artistische, das Exzeptionelle, das Exotische und Individualistische? Ist Christus die Figur für eine intellektuelle Sekte, die ihre „präreligiöse“ Andacht im Ausstellungsgebäude oder im graphischen Kabinett zu pflegen sucht oder ist Christus der Mittelpunkt einer lebendigen Kirchengemeinde? Hier liegt der Denkfehler dieser Nachkriegsgeneration wie des Buches. Das Christusbild gesundet nur an und in der Kirche, in der monumentalen Gestaltung, nicht in graphischen Blättern und Ausstellungsbildern. Gibt es solche Werke? Ja, der Anfang dazu ist gemacht, vielleicht nicht von den auf dem Markte der Kunstkritik allein gängigen Namen, aber der Weg ist beschritten, ihn gilt es fortzusetzen. Auch das wäre in einem Buche einmal zu zeigen, man würde dabei nicht jeden der oben genannten Namen auszuscheiden haben, im Gegenteil, verschiedene gehören unbedingt in diese Entwicklung. Aber ausscheiden müßten unbedingt für religiös-kirchliche Kunst Heckel, Beckmann, Schmitt-Rottluff, Kokoschka, Nolde, Kubin, Gies. Warum? Weil ein europäischer Christ vor solchen Bildern nicht beten, sondern höchstens geistreichend philosophieren kann. Das muß einmal klar und deutlich gesagt werden. Das Buch hat trotzdem seine Verdienste, weil es in einer in ihrer Art vorzüglichen Auswahl die Zerrissenheit deutscher Kunst um 1920—30 festlegt. So bleibt es ein Zeitdokument, das auch in seiner vorbildlichen Aufmachung alles Lob verdient.

Georg Lill

(Fortsetzung folgt)





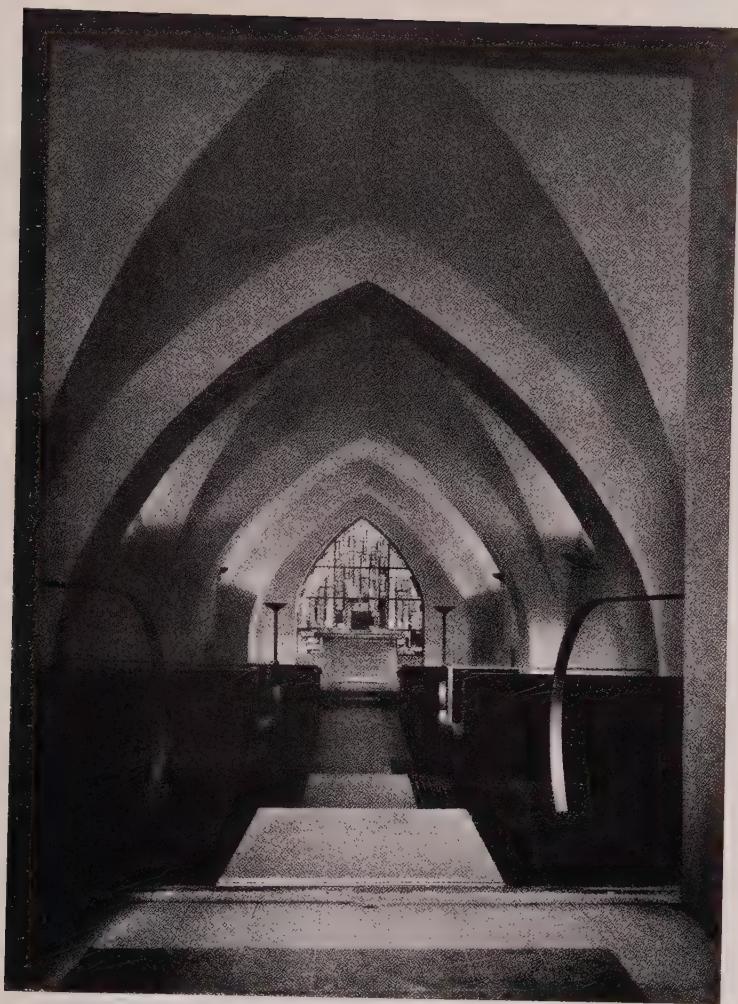


Hern. Mer de Bles

329

GI. CHIMI

Und der Engel trat bei ihr ein und sprach: „Sei begrüßt, Gnadenvolle, der Herr ist mit Dir, Du bist gebenedeit unter den Weibern!“ (Lut. 1, 28)



Phot. Max Krajewsky, Charlottenburg

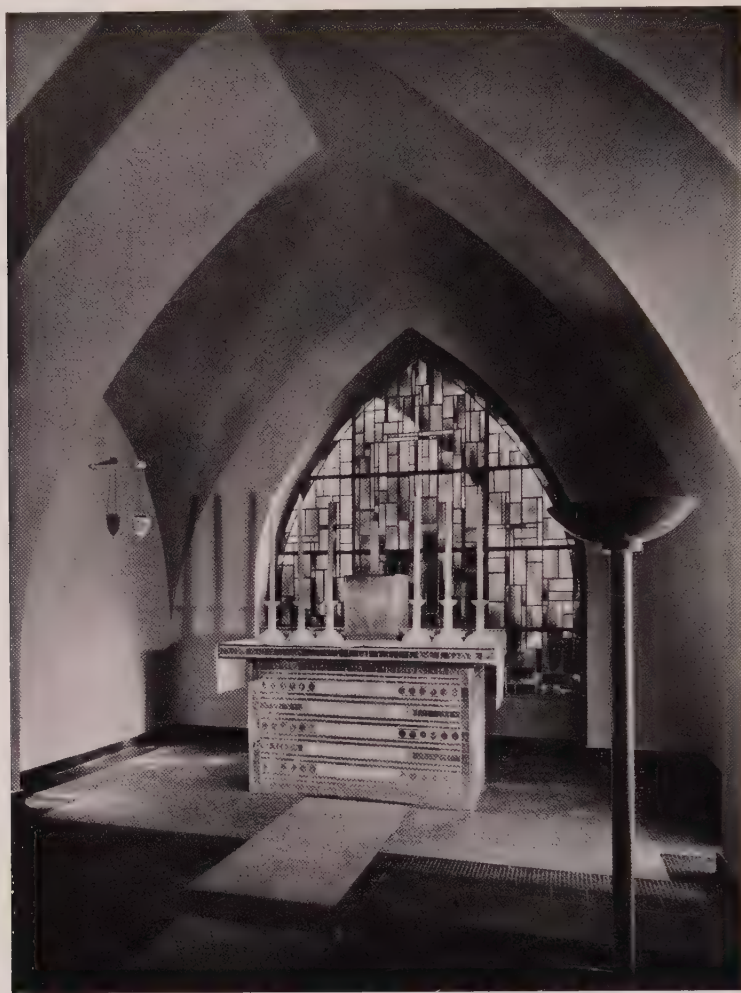
SCHEIBNER-BERLIN: DIE NEUE KAPELLE IM STAATSKRANKEN-  
HAUSE DER POLIZEI IN BERLIN. INNERES

## DIE NEUE KAPELLE IM STAATSKRANKENHAUSE DER BERLINER POLIZEI

Von RICHARD HOFFMANN

Das Staatskrankenhaus der Berliner Polizei erfuhr nach der Entwurfbearbeitung und der Bauausführung durch Oberbaurat Scheibner-Berlin unter der Aufsicht der Hochbauabteilung des preußischen Finanzministeriums (Ministerialdirektor Dr.-Ing. Kießling) einen Um- und Erweiterungsbau, der zur Zeit seiner Vollendung entgegenreift. Es galt auch eine kleine Kapelle für die im Samariterdienste tätigen „grauen Schwestern“ vorzusehen. Eine Durchfahrt in der Hauptachse des Mitteltraktes des Altbaues, die aus verkehrstechnischen Gründen beseitigt werden mußte, ist benützt worden, um einen kleinen Kapellenraum einzurichten. Dabei ist in geschickter und taktvoller Weise entsprechend dem erhabenen Zweck des Heiligtums eine zentrale Lage inmitten des neuen Baukomplexes gewonnen worden. Die vorhandenen Raumverhältnisse waren für die Ausgestaltung richtungweisend. Die hauptsächlichsten Änderungen beziehen sich auf die bisher durch böhmische Kappen eingewölbte Decke, welche nunmehr mit grätigen Kreuzgewölben zwischen stark betonten bis zum Boden reichenden spitzbogigen Gurten versehen wurde.





Phot. Max Krajewsky, Charlottenburg

SCHEIBNER-BERLIN: DIE NEUE KAPELLE IM STAATSKRANKEN-  
HAUSE DER POLIZEI IN BERLIN  
ALTAR MIT GLASFENSTER ALS ABSCHLUSSWAND

Dadurch erhielt der Raum seine sakrale Note. Mit feinem künstlerischen Empfinden ist hier in der architektonischen Sprache der Bauglieder eine Stimmung angeschlagen, welche den Raum zur eigentlichen „Hauskapelle“ stempelt und ihn gleichsam als das Herz der großen baulichen Anlage symbolisiert. Die vier Joche Kreuzgewölbe rufen in Kulissenanordnung eine feierlich-ernste Raumwirkung hervor und lösen den mystischen Gehalt einer Krypta aus. Der Raum ist bewußt schlicht gehalten, in der Wahl zurückhaltender ernster Bauformen unter Verzicht auf dekoratives Beiwerk. Wände und Gewölbe zeigen grauen Kaseinanzstrich, der Fußboden braune Mosaikplättchen, im Altarraum blau gemustert (Abb. S. 153).

Der Podest im Kapelleneingang ist zu einer Sängertribüne erweitert, wo sich die kleine Orgel befindet sowie der Beichtstuhl. Von hier aus gelangt man in die Sakristei. Das Kirchengestühl hat rotbraunen Anstrich, die Türen sind lichtblau, der Mittelläufer ist aus sattblauem Velour.

Ihre höchste Steigerung erfährt die Raumstimmung durch das im Chor befindliche Fenster, dessen Spitzbogen fast die ganze östliche Abschlußwand des gestreckten Raumes durchbricht, und das in seinen blau und rot getönten Glasmalereien der Firma Heinersdorf-Berlin in betont feierlicher Leuchtkraft erstrahlt (Abb. S. 154).

Vor dem Glasfenster steht der zwar einfache, aber eindrucksvolle Altar, dessen Tisch-

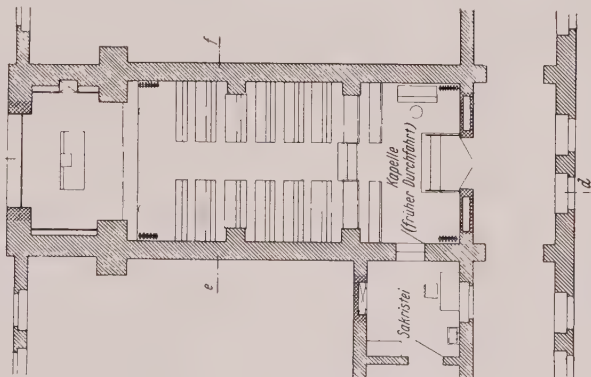


Phot. E. H. Börner, Berlin-Zehlendorf

EWIGE-LICHT-LAMPE AUS PORZELLAN  
in der neuen Kapelle im Staatskrankenhouse der Berliner  
Polizei. Entwurf und Ausführung: Staatliche Porzellan-  
Manufaktur, Berlin

form in edlen Proportionen gehalten ist (Abb. S. 154). Seine liturgisch hohe Bedeutung ist von der Kunst in glücklicher Weise durch einen stimmungsvollen Schmuck gekennzeichnet, indem die Mensa mit Glasmosaikplättchen in Silber und grauen Tönen bekleidet ist. Auf dem Altartisch ragt der silberne Tabernakel als schlichter Würfel auf. Mensa und Tabernakel schließen sich mit dem in Silber getriebenen Altarkruzifix — Entwurf Professor Zeitner von der Akademie der Künste in Berlin — und den seitlich in Gruppen zu je drei aufgestellten Altarleuchtern zu einer kirchlich würdigen Harmonie zusammen.

Eine besondere Note verleiht der Kapelle das hier zum ersten Male für sakrale Zwecke zur Verwendung gelangte Porzellan, nach Entwurf der Staatlichen Porzellan-Manufaktur, Berlin (Frau Baronin von Pechmann). Aus diesem Material sind die Leuchten an den Kapellenwänden und zu beiden Seiten des Triumphbogens, dann die Ewige-Licht-Lampe links vom Altare (Abb. S. 155), wie auch die sechs Altarleuchter und der große Taufstein (Abb. S. 156).



GRUNDRISS: Maßstab 1 : 200





Phot. E. H. Börner, Berlin-Zehlendorf

#### TAUFSTEIN AUS PORZELLAN

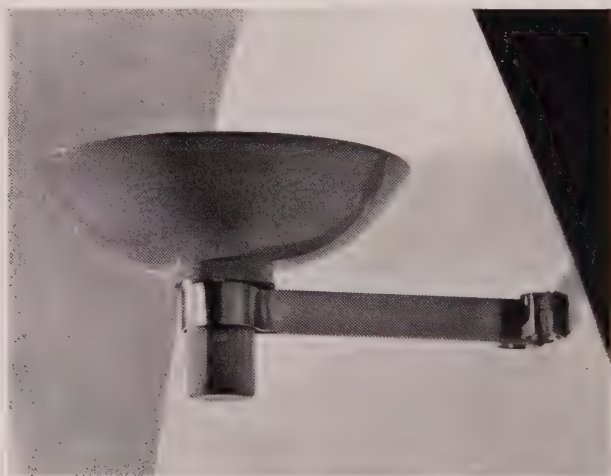
in der neuen Kapelle des Staatskrankenhauses der Berliner Polizei. Entwurf und Ausführung: Staatliche Porzellan-Manufaktur, Berlin

Letzterer führt auf der Fläche der Beckenumrandung eine eingegrabene Goldschrift vor, die als Ornament wirkt.

Das edle mattweißglänzende Porzellan macht sich überall künstlerisch sehr gut. Es ist damit der Beweis erbracht, daß Porzellan für sakrale Kunst sich eignet, vorausgesetzt, daß seine Wahl sich innerhalb bestimmter Grenzen hält und auch da dann in dezenter Weise zur Anwendung gelangt.

Nicht darf vergessen werden, auf die Lichtzufuhr und Lichtverteilung in Anlage des elektrischen Lichtes im Kapellenraum zu sprechen zu kommen. Wahl und Anordnung der einzelnen Beleuchtungskörper tragen hier viel zur Raumstimmung bei. Die Leuchten spenden indirektes Licht und mildern daher die grellkalten Effekte des künstlichen elektrischen Lichtes zu gedämpfter Lichtausstrahlung (Abb. S. 156). Es ist erfahrungsgemäß für die Belichtung unserer Sakralräume von größter Wichtigkeit, daß bei Einrichtung der elektrischen Beleuchtung alles aufdringlich Profane mit künstlerischem Takte vermieden wird. In trefflichen Gegensatz hiezu tritt dann das weiche lebendige Licht der Kerzen auf dem Altare.

So wirken alle diese künstlerisch fein erwoogenen Gesichtspunkte einmütig zusammen, um die Hauskapelle des Staatskrankenhauses der Berliner Polizei zu einem wahrhaft erhebenden Raum stiller Zurückgezogenheit und religiöser Sammlung zu gestalten.



Phot. E. K. Börner, Berlin-Zehlendorf

#### SEITLICHER BELEUCHTUNGSKÖRPER AUS WEISSEM PORZELLAN

in der neuen Kapelle des Staatskrankenhauses der Berliner Polizei.  
- Entwurf und Ausführung: Staatl. Porzellan-Manufaktur, Berlin

## NEUE PLASTIK IN MÜNCHENER KIRCHENNEUBAUTEN

Von RICHARD HOFFMANN

Die in den letzten Jahren in München erstandenen neuen Pfarrkirchen werden nach und nach mit künstlerisch gelösten Einrichtungsstücken bereichert. Bildhauer Ferdinand Hauk fertigte für die der Hl. Familie geweihte Stadtpfarrkirche Neuharlaching, eine Bauschöpfung des Münchener Architekten Richard Steidle, eine monumentale Kanzel aus Ruppoldingener Rotmarmor. Die architektonische Lösung ist im Verein mit dem Kirchenarchitekten betätigt worden. Allenthalben in dem massiven Aufbau, in welchem die Treppe läuft, und im eigentlichen Kanzelkorpus kommt die solide Pracht des gediegenen Materials zum Ausdruck. Das satte Rot, belebt von reicher Aderung, die hellere zuweilen grünliche Töne annimmt, redet als farbig betonter Akzent im Kalkweiß des Baugesüges eine lebendige Sprache (Abb. S. 159). Seitlich die Inschrift: „Stehet denn fest Brüder und haltet an den Überlieferungen.“ 2. Thess. 2, 15. Den künstlerischen Mittelpunkt bilden am Kanzelkorpus gegen das Hauptschiff zu die beiden in Hochrelief gleichen Materials herausgearbeiteten Figuren von St. Paulus und Johannes (Abb. S. 160). Der Künstler wählte feierlich thronende Haltung. Die künstlerische Verbindung zwischen beiden ist in feiner Weise durch ein Spruchband hergestellt mit der Inschrift: Ich bin der Anfang und das Ende. Beide Apostel sind temperamentvoll erfaßte Gestalten mit edel drapiertem Faltenwurf in der Gewandung. Sie sind an der Oberfläche poliert, während in den Tiefen der Hieb des Zahneisens stehen geblieben ist. Durch diesen bewußt gewählten Wechsel der Technik erreichte der Künstler Rassigkeit und Kraft. In seiner ganzen Arbeit offenbart sich Hauk als würdiger Schüler seines Lehrers, Akademieprofessors Killer. So werden wir unwillkürlich an dessen Rotmarmorkanzel in der Pfarrkirche zu Wiessee am Tegernsee erinnert, eines der besten Kanzelwerke der christlichen Gegenwartskunst. Der Schalldeckel der Neuharlachinger Kanzel aus Bronzeblech ist einfach gehalten, aber von guten Verhältnissen. An seiner Untersicht ist das Symbol des Hl. Geistes, die Taube, modelliert. Die Arbeiten entstammen der bewährten Werkstatt von Franz Frohnsbeck-München, von welchem Meister auch das kraftvolle schmiedeeiserne Abschlußgitter der Taufkapelle in derselben Kirche herrührt. Bildhauer Ferdinand Hauk schuf auch in jüngster Zeit für die Hartmannshofer Kirche, einem Neubau von Architekt Professor Döllgast, verschiedene Weihwasserbecken aus Terrakotta mit den Reliefdarstellungen der Taufe Christi und des Symbols des Weinstocks.

Für die Stadtpfarrkirche St. Gabriel in München fertigte Bildhauer Adolf Giesin, ein Schüler von Akademieprofessor Erwin Kurz (†), die überlebensgroßen Holzfiguren Maria mit Kind und St. Joseph mit dem Jesusknaben an den beiden Seitenaltären (Abb. S. 158). Mit Rücksicht auf den Stilcharakter der Kirche ist diese figürliche Monumentalplastik wenig bewegt gehalten, vielmehr statuarisch streng aufgefaßt, um nicht aus dem Rahmen der Kirche zu fallen. In feierlicher Ruhe erheben sich die Figuren vor dem Mosaikhintergrund von Maler Prof. Eberz. Diese Hintergründe führen am Marienaltare die Darstellungen der fünf Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes vor, am St. Josephs-Altar Szenen aus dem Leben des hl. Joseph. Bei aller Strenge der Haltung sind beide Altarfiguren keineswegs kalt konventionell, vielmehr in ihrer religiösen Erfassung innerlich stark erlebt. Sie wirken als wahre Andachts- und Erbauungsbilder. In der Madonna mit Kind ist die



ADOLF GIESIN-MÜNCHEN: CHRISTUS  
ALS KINDERFREUND

Bauplastik am Häuserblock bei St. Sebastian, München





ADOLF GIESIN-MÜNCHEN  
MUTTERGOTTES



ADOLF GIESIN-MÜNCHEN  
HL. JOSEPH

Zu St. Gabriel in München

volkstümliche Darstellung der Mater amabilis, der lieblichen Mutter, zum Ausdruck gebracht. Die St. Josephs-Gruppe zeigt den Nährvater Christi in schlichter männlicher Kraft des besorgten Beschützers der Kindheit Jesu. Die Linke trägt das Kirchenmodell, dessen Umriß in feiner Symbolik dem Attribut des hl. Zimmermanns, dem Hobel, ähnelt, während die Rechte weisend den göttlichen Knaben fürsorglich geleitet. Trefflich verstand es der Künstler, den Gegensatz zwischen der bescheidenen Schlichtheit von St. Joseph und der dominierenden Überlegenheit des Knaben zu schildern, bei dem die Tiefe und Größe des göttlichen Lehramtes trotz aller Kindlichkeit zum Durchbruch kommen. Zu beiden Figuren fühlt sich das gläubige Gemüt hingezogen. Vor beiden Figuren lösen sich innige vertrauensvolle Gebete aus. Die Statuen sind in voller Vergoldung auf Kreidegrund gehalten, jedoch ist die Vergoldung nicht glanzpoliert, sondern abgetönt. Diese zurückhaltende Behandlung des Goldes ergab sich aus dem farbigen Schimmer des Mosaikhintergrundes. Vom selben Künstler rührt der ebenfalls ganz vergoldete Kruzifixus am Hochaltare her. (Vgl. „Die christliche Kunst“, 27. Jahrgang, 1930/31, S. 333.)

Bildhauer Adolf Giesin schuf auch am Häuserblock bei der St. Sebastians-Kirche in München an der Königsbauerstraße die in Kunststein ohne Tönung bearbeitete Gruppe des göttlichen Kinderfreundes, um damit den in diesem Hause untergebrachten Kinderhort auch äußerlich zu charakterisieren. Auch hier ist die edle Ruhe der formalen Gestaltung mit glücklich betonter Herzensmilde in der geistigen Erfassung des Kunstwerkes vereint (Abb. S. 157).

## FRANZ KÖCK

Von BRUNO BINDER

Seit einigen Jahren begegnet man in Grazer Ausstellungen ab und zu religiösen Kompositionen, die zwar modern, das Transzendente aber weder durch Verzerrungen noch durch abstrakt sein sollende Farben- und Linienkomplexe zum Ausdruck bringen, sondern die ohne retrospektive Anleihen die Naturform in ihrem Ausdruck so steigern, daß religiöse Empfindungen sich sofort einstellen. Vor allem ist es die Gestalt Christi, die Franz Köck immer wieder beschäftigt. Einmal ist es der dornengekrönte Ecce-Homo-Kopf mit dem ins Jenseits gerichteten tiefen Blick (Aquarell), dann wieder eine Kreuztragung, ein andermal der Gekreuzigte selbst (Tempera). Gern behandelt der Künstler das Bibelwort „Kommet zu mir . . .“ (Alle hier genannten Bilder reproduziert im „Bergland“, XI. Jahrgang, 1929, Nr. 12.) Unter den Arbeiten der letzten Zeit ragen nicht allein durch ihre Größe, sondern ihres künstlerischen Wertes wegen zwei Kompositionen hervor, ausgeführt in Frescoseccotechnik (Wachskaseinfarben auf trockenem Grund aufgetragen). Für die Landessonnenheilstätte auf der Stolzalpe bei Murau baute Ing.-Arch. Prangl eine vom bodenständigen Geist erfüllte Anstaltskapelle (Abb. S. 162). Auf die Wand hinter dem Hochaltar malte Köck 1929/30 eine Darstellung des Bibelwortes „Kommet alle zu mir . . .“ Das Bild erfüllt die mit einem Spitzbogen abgeschlossene 7,75 m hohe Wand vollständig und mißt an der Basis 6 m. Trotz der Größe, der vor dem Presbyterium befindliche quadratische Kirchenraum hat nur eine Länge von 12 m, wirkt die Gestalt Christi nicht drückend, da der Künstler die flächenhafte Darstellung statt der körperhaften gewählt hatte, wodurch eine ungemein feierliche Stimmung — ähnlich den ravennatischen frühchristlichen Werken — gewonnen wurde. Alles Leid flüchtet sich zum Heiland, die Gestalten nehmen in ihren Achsen die Bogenrichtung ein, nur rechts unten stemmen sich einige Körper gegen die Richtung, wodurch aber die Spannung noch stärker zum Ausdruck kommt. Die starken, satten, von zwei Fenstern belichteten Farben des Bildes erhöhen wesentlich die Stimmung. Noch reifer ist aber „Das Abendmahl“ (Abb. S. 163) für das Refektorium der Barmherzigen Schwestern im neuen Landeskrankenhaus in Graz. Leider ist dieses im Sommer 1932 entstandene Prachtwerk dem allgemeinen Besuch entzogen. In einem großen, von zwei Seiten belichteten Saal, der in den Farben Weiß, Blau und Gelb gehalten wurde, befindet sich an der weißen Wand ohne Rahmenarchitektur, nur unten mit einer ganz schmalen Stuckleiste als Abschluß diese 7,5 m lange und 2,5 m hohe Komposition. Christus als Lichtgestalt gelbrot, alles von ihm Beleuchtete in der gleichen Farbe, die Schatten blau. Köck hat den feierlichsten Augenblick, den Moment der Einsetzung des Allerheiligsten Altarsakramentes gewählt, in dem der Heiland die Worte sagte: „Dies ist mein Fleisch, dies ist mein Blut.“ Alle Gestalten sind erfüllt von der Größe dieses Augenblickes. Diese Feierlichkeit erreichte der Künstler durch die großen Vertikalen der Apostel, die nur von einer Horizontalen — der Tischkante — gebrochen wird. Die Einheit der Stimmung kommt auch im Faltenwurf der Gewänder zum Ausdruck. Nur die Judasgestalt gibt dem Bild den



FERDINAND HAUKE-MÜNCHEN: MARMORKANZEL  
Pfarrkirche zur Hl. Familie in Neuharlaching-München





FERDINAND HAUK-MÜNCHEN: ZWEI APOSTEL AN DER KANZEL IN NEUHARLACHING

dramatischen Akzent: er wendet sich ab, er kann nicht hinsehen, die Zerrissenheit seiner inneren Haltung, das Hinterlistige seines Wesens, seine Angst, Furcht und sein böses Gewissen hat der Künstler nicht nur im Ausdruck, sondern auch im Faltenspiel seines Mantels ganz meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Die Gestalten sind von einer unerhörten Monumentalität, das Bild zeichnet eine Tiefe des religiösen Gedankens und Gefühles aus, daß man es mit Recht als „das schönste Werk moderner kirchlicher Kunst in Steiermark“ (Dr. Leo Bokh im Grazer Volksblatt) bezeichnen darf. Im Atelier des Künstlers hängt auch noch ein Kreuzweg (Abb. S. 164), dessen Stationsszenen ebenfalls eigene Gedanken erkennen lassen. Köck lebt nicht vom großen Erbe, er gibt den größten und tiefsten Themen der Kunstgeschichte persönliche Züge. Köck hat sich nicht nur als Bildnismaler (Porträt des Unterrichtsministers und Landeshauptmanns Univ.-Prof. Dr. Anton Rintelen, eine vorbildliche Leistung zeitgenössischer Bildniskunst), sondern ebenso auch als religiöser Künstler den Platz in der vordersten Reihe seiner Zeitgenossen schon heute gesichert.





FERDINAND HAU-K-MÜNCHEN: KÖPFE DES HL. PETRUS UND JOHANNES

## RELIGIÖSE BILDER VON ARTUR BRUSENBAUCH

Von ANTON JEZEK

Wenn wir, unmutig durch die so problematischen Ergebnisse eines Suchens nach neuen Wegen im Ausdruck künstlerischer Gestaltung, ein wenig Verlangen nach dem Meister haben, der felsenstark an der Norm des naturhaft Wahren, Unverrückbaren festhält, den nicht die fixe Idee verfolgt, durch bloß spekulative Kunstübung Neues zu bringen, frei von der Anmaßung des Übertrumpfens naturhafter Vollkommenheit, dann begegnen wir auf diesem Wege, voll wahrer künstlerischer Demut, seines Wollens sicher, Artur Brusenbauch, dem Meister einiger nachstehend abgebildeter Werke.

Artur Brusenbauchs Schicksal ist es, Kämpfer zu sein. Schon 28jährig entschied er sich, die Akademie in Wien zu besuchen, im Mai 1918 gelang ihm die abenteuerliche Flucht aus sibirischer Gefangenschaft und brachte ihn wieder zurück an die Front des Kampfes. — Später vollendete er die Akademie und arbeitete zwei Jahre in Preßburg als Architekt.

Letzterer Umstand befähigt ihn vornehmlich als Maler für Aufgaben der Architektur. — Sie brachte ihn in Verbindung mit einem Arbeitsprogramm des Architekten Hans Zita für das Alumnat in St. Pölten, das dessen kunstsinniger Direktor Kanonikus Dr. Albert Weikersdorfer, trotz der momentan ungünstigen Zeit, durch die Opferwilligkeit der beiden Künstler auszuführen imstande war. — Das Bild der Freske ist unvollständig. Es fehlen zuunterst noch zwei aufrechte plastische Figuren, die die 9 m hohe Darstellung eines





PRANGL-GRAZ: HEILSTATTENKIRCHE AUF DER STOLZALPE BEI MURAU (STEIERMARK)

Christkönigs ober dem Altar der Alumnatskapelle (aus dem 12. Jahrhundert) kompositionell erst abschließen sollen. — Diese schlanke und außerordentlich hohe Altarwand verlangte eine Belebung durch ein hochformatiges Bild: Christus schwebt über dem neuen Jerusalem, seine Wundmale zeigend, unten in der Felsenschlucht die Ruinen Babylons. Mit wenig Farben — ein mattgrüner Mantel, ein rotes Königskleid, überflutet vom Lichte der Heiligen-Geist-Darstellung — erreicht er hier eine Ehrfurcht gebietende Wirkung.

Eine weitere Arbeit galt der Adaptierung der Alumnatsfassade, wo zwischen den Fenstern über dem Eingang ein kreuzförmiges Fresko auszuführen war (Abb. S. 165). Diese Arbeit war ursprünglich mehrfarbig gedacht, zeigte aber, daß der Aufdringlichkeit der bunten Plakatwände in der Umgebung durch eine bloß einfärbige Behandlung in Braun auf der Grundfarbe des Putzes eine vornehmere Erscheinung gegenübergesetzt werden konnte. — Die Höhe dieses Gemäldes ist  $5\frac{1}{2}$  m. — Erwähnenswert an der Komposition, wo Gott Vater das Kreuz auf dem Schoß hält, ist die Beziehung der Hände Gott Vaters und Christi, wobei noch betont werden soll, daß eine besondere Ausdruckgebung in Händen und Füßen bei allen seinen Zeichnungen und Bildern auffällig ist. — Zwei kleine Fresken im Innern der Alumnatskirche,

„Marie Verkündigung“ und „Christi Geburt“ (Abb. S. 166), sind ebenso Arbeiten des Obgenannten.

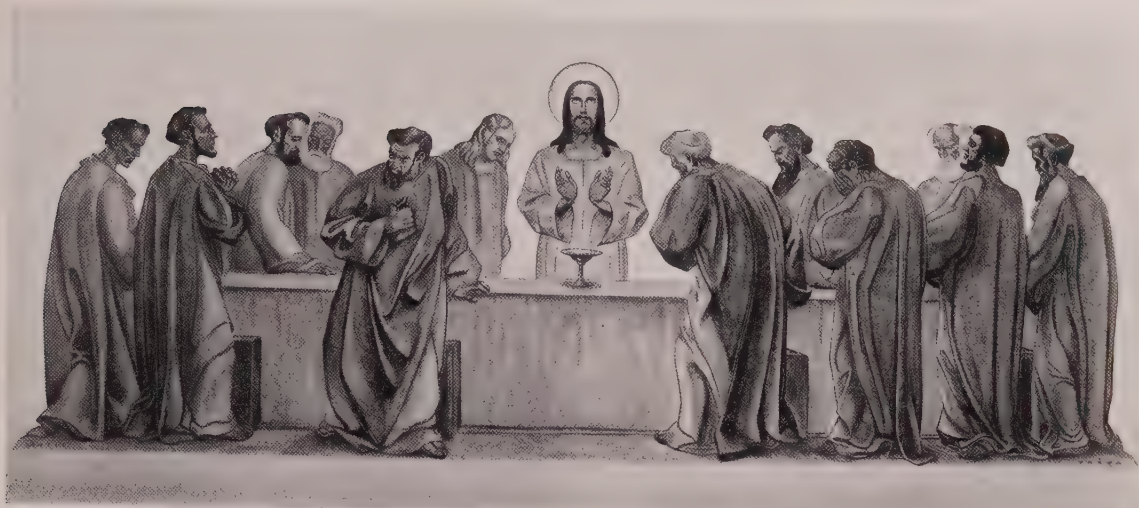
Eine hohe Meisterschaft hat Artur Brusenbauch in der Behandlung farbiger Kirchenfenster erreicht. — Seine Farbfenster sind bloß mit Glas gemalt, zum Unterschiede von den in den letzten etwa 100 Jahren entstandenen Glasfenstern, wo man zumeist auf farbigem Glase außerdem noch gemalt hat. — Brusenbauch verwendet nun die Farbgläser in ihrem harmonischen Zusammenklang zur Erreichung der malerischen Wirkung, wobei auf die Technik der guten alten Glasfenster, von denen beispielsweise „Das schöne Fenster“ von Chartres auf den Beschauer einen unübertroffenen Reiz ausübt, zurückgegangen wurde. — Bei ihm wird der ungemein kühne Aufbau der Komposition nur durch ganz wenige Zeichenstriche unterstützt.

Das 6 m hohe Kirchenfenster von Böheimkirchen ist etwas von der kühnen Farbenpracht jener gesunden Phantasie alter Buntglasfenster — ein prickelndes Leben durchflutet die lebendige Farbengegenüberstellung, wenn neben einem satten Braun ein Elfenbeinweiß aufscheint, das wieder in ein Tiefblau des Hintergrundes geleitet wird. — Und der Heiligenschein in tiefgelber Farbe, gesteigert bis zum hellen Silbergelb, ausmündend in ein bräunliches Orange, neben Purpurrot ein feines Grau — und wieder erscheint dazwischen gut durchgezeichnet die Hand als Ausdrucksbereicherung für den Kopf.

Die Gesamterscheinung wirkt edel abgestimmt, enorm farbenfreudig. — Durch das ganze hohe Fenster hindurch geht das Bild des Altarheiligen, beherrscht den Raum und wirkt doch so ganz unaufdringlich.

Für die neuerbaute Kirche in Spratzern schuf Artur Brusenbauch ein Fenster der kleinen Theresia (Abb. S. 167) und 16 Fenster mit verschiedenen anderen Heiligen, hl. Michael (Abb. S. 168), Namenspatronen der Stifter. — Einige davon waren bei der letzten „Wiener Ausstellung für kirchliche Kunst“ in der Hofburg ausgestellt, dazwischen die Entwürfe von Altarbildern und Fresken.

Ein Mosaik für die Antoniuskirche in Wien, Pouthongasse, mit überlebensgroßen



Phot. Rich. Gerstenberger, Graz

## FRANZ KÖCK-GRAZ: DAS LETZTE ABENDMAHL

Fresko im Refektorium der barmherzigen Schwestern im Landeskrankenhaus in Graz

Figuren ist in Arbeit. Es stellt über einer Fegefeuergruppe eine Pietà auf goldenem Grunde dar, das Erlösungswerk in reinen hellen Osterfarben, während im Fegefeuer durch eine Beleuchtung der Figuren aus der Tiefe eine mystische Wirkung erreicht wird. Was uns an Artur Brusenbauchs Kunst entzückt, ist das liebevolle Wiedergeben der Natur, bei aller Großzügigkeit in der Einteilung der Bildfläche. — Wenn hier eine ungemein wirklich wirkende goldblonde Haarlocke seines Kindes, die kleinen runden patschigen Hände, das Auge liebevoll sprechend, erfreut, — wiewohl aber nie kleinlich in der Bringung, — dann ist es da wieder die verblüffende Leichtigkeit und Vollkommenheit seiner Graphiken, die ihm schon einmal unter tausend Bewerbern aus aller Welt den ersten Preis eines New-Yorker Preisausschreibens eingetragen haben. In seinen Landschaftsbildern liegt ein Hauch der ewig schönen Schöpfung, liegt Lebensfreude und dezente Farbenpracht, und diese Farben tragen das zu tiefst empfunden, auf die einfachste Art, für immer dem Vergänglichen entrückt, unserer Seele zu.





FRANZ KÖCK-GRAZ: ZWEI KREUZWEGSTATIONEN

## WETTBEWERB FÜR KELCHE

Von FRANZ R. MEUNIER

Jeder neue, zeitgebundene Kunstwille erhebt, wie es von jeder abgeschlossen vor uns liegenden Epoche der großen „Stile“ abzulesen ist, den Anspruch auf Ganzheit und Allgemeingültigkeit. Er beherrscht die großen Formen der Architektur und die Gestaltungen der „freien“ Künste, der Malerei und Plastik; er setzt sich durch auch in dem Bereich, den wir mit dem Begriff „Kunstgewerbe“ abzugrenzen uns gewöhnt haben, er dringt ein in das letzte dem praktischen Gebrauch dienende Gerät. Die allgemeine Zeitform, der „Stil“, ist total, oder er verdient diesen Namen nicht.

Der immer noch gegen die neue Sakralkunst erhobene Einwand, sie habe ihren Stil noch nicht gefunden, da sie den früheren, an ihren Formmerkmalen klar erkennbaren und durch sie nicht minder deutlich bestimmbar Stilen Gleichwertiges, besser: Gleichfertiges und Gleichvollendetes noch nicht an die Seite stellen könne, übersieht, daß, wenn auch nicht die Kunst als ewige Erscheinung, so doch jede epochale Kunstform in sich das Gesetz einer Entwicklung trägt. Jugend, Reife, Verfall — Beginn, Aufstieg, Höhe der Vollendung, Schwächerwerden, Absterben — so oder anders mag man die Stationen bezeichnen, die jeder „Stil“ im Laufe seiner Entwicklung bisher im Abendlande zu gehen gezwungen war. Es wäre vermessen, zu sagen, an welchem Punkte die Kunst unserer Zeit heute hält. Wem die innere Lebendigkeit der Kunst zumindest so viel bedeutet wie das greifbare und meßbare Fertig-Gewordensein ihrer Formweise, wem das Werden, wenn auch im Kampf und im Widerstreit, so bedeutsam und notwendig scheint wie die endliche Geschlossenheit des vollendeten Seins, dem ist es, schlicht gesagt, nicht zweifelhaft, daß der Anfang einer neuen Kunst zumindest gemacht ist.

Eine Bestätigung und Bestärkung, wenn es deren noch bedürfte, sieht er, nicht zuletzt für den Bereich der kirchlichen Kunst, in der Tatsache, daß der neue Kunstgeist, der neue Kunstwille, der sich im Architektonischen am offenbarsten bekundet, sich auch seit Jahren schon in allen Gebieten der weitverzweigten kirchlichen Ausstattungskunst und, wenn dieses Wort erlaubt ist: Gebrauchskunst entfaltet. Es hat freilich ein wenig länger gedauert, ehe man die Notwendigkeit erkannte, der Neuformung, der künstlerischen Behandlung des Kultgeräts aus dem Geiste unserer Zeit die Pflege angedeihen zu lassen,



Phot. J. Scherb, Wien V

ARTUR BRUSENBAUCH-WIEN: FRESKO DER  
HL. DREIFALTIGKEIT AM ALUMNAT  
IN ST. PÖLTEN





ARTUR BRUSENBAUCH-WIEN: GEBURT CHRISTI

Fresko in der Alumnatskirche in St. Pölten

die ihnen gebührt. Man kann die Hemmungen, die gerade hier der Künstler empfand, vielleicht am ehesten noch aus der einfachen Tatsache heraus begreifen, daß er nirgendwo so sehr wie hier an liturgische Gesetze und feste praktische Bestimmungen der Kirche gebunden ist. Die frei schweifende Phantasie, die Lust am Experiment, die Freude am Noch-nicht-Dagewesenen, in mehr als einem Jahrhundert „freier“, d. i. mehr und mehr von allen Bindungen gelöster Kunst vielen und nicht den schlechtesten Künstlern sehr lieb geworden, stießen hier auf klare, unverwischbare Grenzen. Daß sich in der Begrenzung, in der Gebundenheit, in der Einordnung der Meister erst recht zeigen und beweisen könne und müsse, gewinnt erst jetzt wieder, als Erkenntnis und Forderung auch an die Kunst, vollen Sinn und Wert.

Nimmt man hinzu, daß gerade auch im Bereich der heiligen Gefäße und liturgischen Geräte feste, durch die Tradition fast sanktionierte Formen unverrückbar gegeben schienen, so wird das Zögern und wird das Unvermögen vor diesen dringlichen Aufgaben kirchlicher Kunst ein wenig begreiflich. Nur wenige Künstler, verstreut in Deutschland und den Nachbarländern lebend, haben sich, sehen wir von den letzten Jahren ab, mit gutem Gelingen an einer neuen, eigenen, zeitgemäßen Gestaltung des Altargerätes versucht. Die Notwendigkeit und die Möglichkeit, auch auf diesem, ein Jahrhundert und länger vernachlässigten Gebiet zu neuen Formen zu gelangen, ist seitdem evident geworden; neue, jüngere Kräfte drängen auf den gewiesenen Wegen nach, dringen auf selbstgebahnten Wegen mutig und entschlossen, wenn auch nicht immer erfolg- und siegreich, vor.

Für das diesen besonderen Aufgaben entgegengebrachte Interesse spricht die ihnen von deutschen Kunst- und Werkschulen seit geraumer Zeit schon gewidmete Pflege. Ihre Ergebnisse sind nicht unbeachtlich, und wenn man selbst annimmt, daß diese lebhaft Beschäftigung mit unlängst noch wenig beachteten Dingen einer in ihren letzten Motiven noch nicht klar erkennbaren Strömung ihr Dasein mindestens ebenso sehr verdankt wie einem wirklich und wesentlich inneren Bedürfnis, ist sie um des guten Zweckes und



ARTUR BRUSENBAUCH-WIEN  
 HL. THERESIA VOM KINDE JESU  
 Glasfenster in Spratzern bei Pöltten





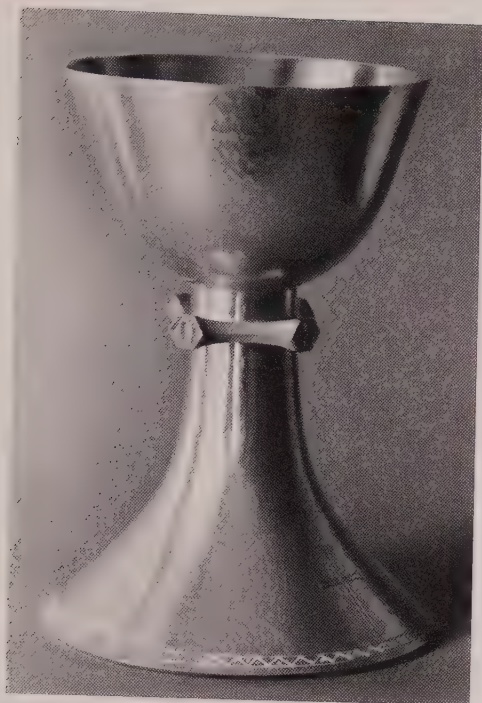
ARTUR BRUSENBAUCH-WIEN: HL. MICHAEL

Glasfenster in Spratzern

Zieles willen zu begrüßen. Auch dann, wenn, wie es selbstverständlich in einer Zeit ist, der das Suchen und Versuchen ihr eigentliches Gepräge noch gibt, zwischen der von lehrenden und lernenden Künstlern aufgewandten Mühe und dem Resultat vieler Bemühungen noch eine beträchtliche Spanne sichtbar wird.

Wie sehr gerade hier noch guter Wille und gutes Vollbringen verschiedene Dinge sind, hat vor einigen Monaten ein Wettbewerb bewiesen. Die Deutsche Gesellschaft für Goldschmiedekunst, im Sommer 1932 in Berlin aus einem Zusammenschluß von Kunsthandwerkern, Wissenschaftlern und Wirtschaftlern entstanden, hatte, nachdem sie vorher schon mehrere Preisausschreiben mit anderen Aufgaben aus dem Gebiete der Goldschmiedekunst veranstaltet hatte, im Sommer 1933 zur Teilnahme an einem Kelch-Wettbewerb aufgefordert. Der Kelch sollte den „Vorschriften der römisch-katholischen Kirche“ entsprechen und handgearbeitet sein; jede Goldschmiedetechnik durfte angewandt werden, die Verwendung anderer Stoffe, wie Elfenbein, Kristall, Steine, Email, Niello war erlaubt. Für die drei ersten Preisträger war eine Romreise ausgesetzt.

So bemerkenswert die Zahl der Teilnehmer, so anerkennenswert dieser Wettbewerb und die Initiative der Deutschen Gesellschaft für Goldschmiedekunst waren, so wenig befriedigend ist das Ergebnis dieses Ausschreibens gewesen. Von der künstlerischen Unzulänglichkeit der allermeisten Entwürfe ganz abgesehen, ergab dieser Wettbewerb das ein wenig niederdrückende Bild, daß sich die Mehrzahl der Einsender an die Bedingungen des Ausschreibens, zumal und insbesondere an die kirchlichen Vorschriften mitnichten gehalten hatte. Und angesichts so vieler mißlungener und einfach mißverständener Arbeiten konnte man nicht umhin, zu fragen, ob sich die meisten der den Wettbewerb Beschickenden überhaupt die kleine Mühe gemacht haben, sich über die Vorschriften der Kirche zu unterrichten. Die höchst selbstverständliche Forderung, daß ein Kelch als kirchlicher Gebrauchsgegenstand eben brauchbar und zweckdienlich sein müsse, wäre sonst nicht in so vielen Fällen mißachtet worden. Sich an das praktische Erfordernis



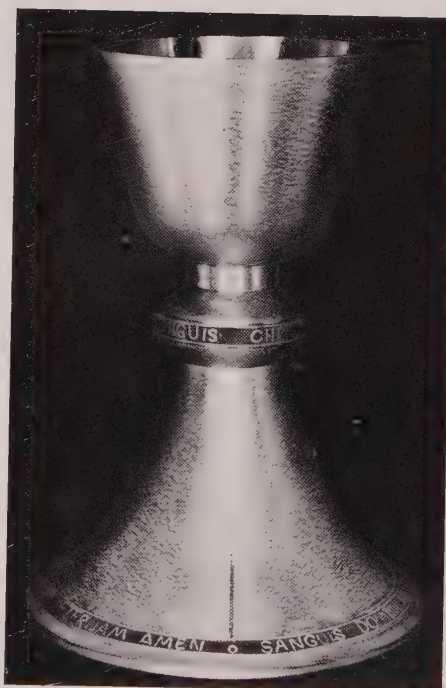
WALTER SCHÖNWANDT-BURG NORDECK  
KELCH. I. PREIS



FRANZ RICKERT-MÜNCHEN  
KELCH. II. PREIS



GEMMA WOLTERS-THIERSCH IN HALLE A. S.  
KELCH. III. PREIS



GRETEL ERNST-HALLE A. S.  
KELCH



streng und gewissenhaft halten, weil es die *conditio sine qua non* ist, aus ihm und vielleicht auch trotz ihm ein Kunstwerk schaffen, das erst beweist den echten Künstler. Die Problematik des Kunsthandwerks unserer Gegenwart wurde wieder einmal offenbar, wenn man sah, wie hier die einen von der reinen Konstruktion, die andern vom sachlich verbrämten Dekor oder vom technizistisch gemodelten Ornament ausgingen, ohne sich viel um das eigentlich Wesentliche, den kultischen Zweck zu kümmern. Die sich hier zwangsläufig erhebende Frage nach der inneren Beziehung, die den Künstler und Kunsthandwerker wirklich und innerlich an das von ihm geformte Kulturgerät bindet, in unserm besonderen Falle: band, eine m. E. entscheidende Frage der sakralen Kunst unserer Tage überhaupt, sei nur gestreift.

Ist das Resultat dieses Kelch-Wettbewerbes also im allgemeinen dürftig, so verdienen gleichwohl einige der eingegangenen Entwürfe Beachtung und Anerkennung. Die Auslese des Brauchbaren ist nicht groß, und es wäre wohl auch zu viel gesagt, wollte man die preisgekrönten Arbeiten, die sich allerdings vom Gros deutlich abheben, vollendet und beispielhaft nennen. Der Kelch des ersten Preisträgers, Walter Schönwandt, Burg Nordeck (Abb. S. 169) ist ohne Zweifel die klarste, schlichteste, „sachlichste“ Lösung. Er verzichtet ganz auf schmückendes Beiwerk, läßt die aus dem Material rein und herb gewonnene Form ganz aus sich wirken. Nicht völlig geglückt noch scheint die organische Entwicklung des Nodus aus dem Schaft und der Übergang vom Schaft zur Kupa. Aber von diesen Härten und dem ein wenig kleinlichen Rändchen um den Kelchfuß abgesehen, eignet diesem Entwurf ein großer, ja, man ist versucht, zu sagen: ein monumentaler Zug.

Franz Rickert, München (Abb. S. 169), der zweite Preisträger, zeigt sich in seiner handwerklich ausgezeichneten Arbeit formfreudiger und im besten Sinne traditionsgebundener. Aus dem breiten, fein profilierten Fuß erhebt sich schlank der mit einfachem linearem Schmuck leicht verzierte Schaft. Vom Nodus, der, in vier Felder geteilt, in köstlicher Emailarbeit die Symbole der vier Evangelisten zeigt, wie selbstverständlich unterbrochen und weitergeleitet, trägt er die edel geformte Schale wie ein Blumenstengel die Blüte. Lebendige Erfassung der dem Material innewohnenden Werte verbindet sich ungezwungen der Freude an sparsamem, sinngemäßem Zierat.

Der mit dem dritten Preis ausgezeichnete Kelch von Gemma Wolters-Thiersch in Halle (Abb. S. 169) weist in seiner Grundgestaltung auf ein sehr altes Vorbild zurück. Die Umrandung und Beschriftung des oberen Kupparandes muten, rein praktisch gesehen, ebenso bedenklich an wie die Verzierung der Kupa mit den reichlich hoch und hart hervortretenden Evangelistenfiguren. Diese sowohl wie die ihnen am Kelchfuß entsprechenden Symbole sind auch nicht sehr organisch aus dem Kelchrund herausentwickelt, sondern auf dieses aufgesetzt. Auch in der Gestaltung figürlicher Einzelheiten scheinen hier die künstlerischer Eigenwilligkeit gesetzten Grenzen nicht immer durchaus respektiert.

Eine gediegene, sorgfältige, gerade in ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit ansprechende Arbeit ist auch der Kelch von Gretel Ernst in Halle (Abb. S. 169). Neben den Kelch des ersten Preisträgers gehalten, wird deutlich, wie sehr ihm dieser an Kraft, Wucht und innerer Geschlossenheit überlegen ist. Aber die Künstlerin hat doch besser als die meisten ihrer Mitbewerber ihre Aufgabe begriffen und, wenn nicht letztgültig, so doch vielversprechend gelöst.

Nicht alle Künstler und Meister, die sich in den letzten Jahren um die neue Form des Kulturgerätes verdient gemacht haben, sind Teilnehmer dieses Wettbewerbs gewesen. Er hätte sonst vielleicht fruchtbarere Ergebnisse gezeitigt. Doch auch so hat er sich gelohnt; nicht nur, weil er einige brauchbare Entwürfe zutage förderte, sondern mehr noch, weil er zu seinem Teile auf eine wichtige Aufgabe anregend hinwies, und schließlich, weil er, im Thema und im Resultat, aufschlußreich gewesen ist.

# KELCHE VON KARL BORROMÄUS BERTHOLD

Von HANS WÜRKER

Es ist nötig, das Schaffen des Goldschmiedes zu betonen in einer Zeit, in der die unheilvolle Trennung von Kunst und Handwerk nahezu endgültig erscheint. Die Ursachen dieser Trennung zu untersuchen, ist hier nicht Gelegenheit. Ihre Wirkungen liegen deutlich vor jedem.

Machen wir uns nichts weiß: das Kunsthandwerk gilt von vornherein weniger als die sogenannte freie Kunst, einfach darum, weil es sich nicht so mißbrauchen läßt wie diese. Wir wollen ja in der Kunst nichts erkennen, was uns zu einem klaren, geformten Leben hintreiben muß, wir wollen genießen. Und zum Genießen ist das Kunsthandwerk freilich weniger geeignet.

Es ist zu zuchtvoll, zu sehr Beschränkung und Bindung. Aber darum ist es Segen. Wir können an ihm schend werden und müssen alsbald erkennen: es ist wirklich nicht notwendig, so viele Einstellungen zur Kunst zu verfechten und zu zerfechten. Eines aber ist notwendig: eine Gesinnung zur Kunst zu haben, ein Wissen davon, woher denn und zu welchem Troste dem Menschen die Kunst kommt. Nicht jener erbauliche Trost ist hier gemeint, der dem Dösenden ein Interessiertsein an „höheren Dingen“ bescheinigt, sondern der rechte Trost ist gemeint, in dessen Herkunft die Seele der Geist trifft.

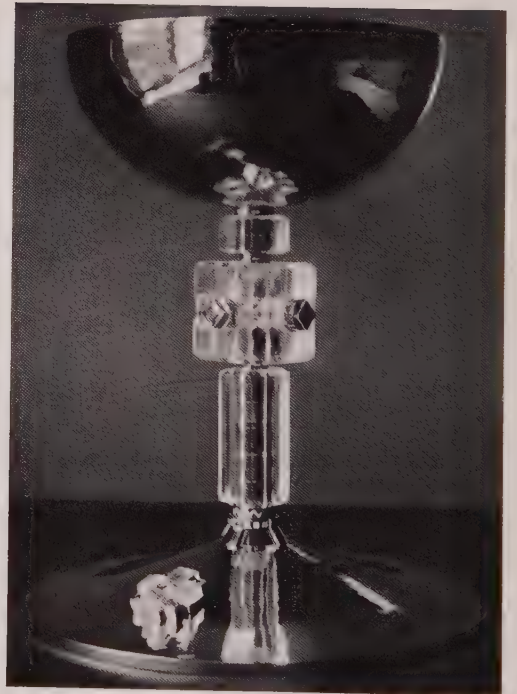
So Großes geschieht in jeder Begegnung, die Karl Borromäus Berthold, der Handwerker, mit der Kunst hat. Ihm klingt ihr Ruf niemals wie eine Lockung. Ihm ist sie immer Trost, Eingehen in die Gewißheit. Denn der Geist, der ihn zum Werke fordert, ist ein heiliger Geist. Was unter solchen Geistes Aufruf ersteht aus menschlicher Schöpferkraft, ist dem Großen und Heiligen geweiht. Darum kann es nichts anderes werden als klares Zeichen der Gesinnung vor dem Höchsten.

Klares Zeichen muß eindeutig sein. Gibt der Zweck eine Form, so muß sie ebenso eindeutig sein, daß sie als Sinnzeichen genommen werden kann, daß man ihr ablesen kann, was sie meint. Weil Bertholds Kunst, so verstanden, eindeutig und klar ist, darum ist sie auch in besonderem Maße geeignet, zu offenbaren, was künstlerische Formen überhaupt sind und was sie auszusagen vermögen.

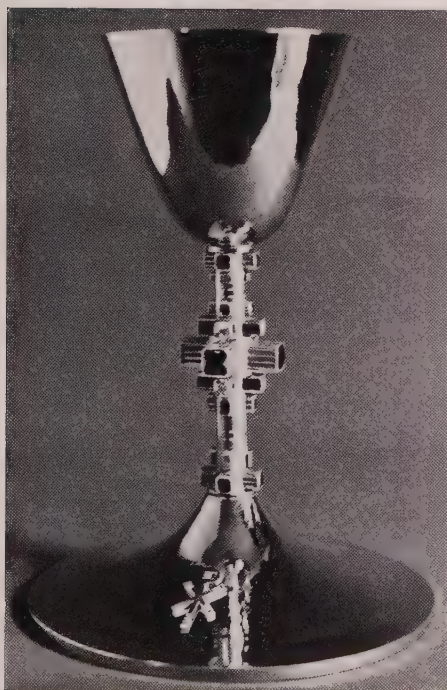
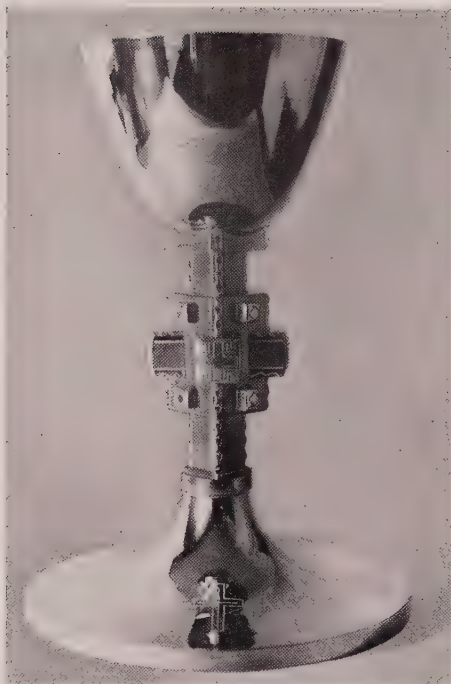
Schon die Umrißlinien aller Kelche Bertholds, die wir hier abbilden, sind so makellose Formen heiligen Gerätes, das heiligem Zwecke dient, wie die besten Goldschmiedearbeiten es sind, die je für den kirchlichen Gebrauch geschaffen wurden (Abb. S. 172 u. 173). Konkave, konvexe und geradlinig geführte Teile stehen in reinstem Einklang miteinander. Hier sind Übergänge von runden zu kantigen Formen und Ansätze kantiger gegen runde Formen gefunden, wie sie nur ganz hohes künstlerisches Taktgefühl zu finden vermag. Immer sind die Einzelformen überaus mannigfaltig und fest aufeinander bezogen. Welche Abwandlungen erfährt allein der Rand des Fußes. Wie immer neu und schön ist der Knauf gestaltet, und wie sicher ist sein Abstand gegen Fuß und Kupa ausgewogen. Und welche Fülle von Schmuck liegt da manches Mal auf Knauf und Stengel und Fuß. Aber der Schmuck liegt doch nicht nur auf den Formen, sondern er treibt mit in ihrer Bewegung, zeigt ihr Emporstreben, ihr Herabklingen. Mitunter reißt die Freude am Schmuck, eben die Freude des Goldschmiedes, den Meister zu recht kühnen Kompositionen hin, beinahe zu Auflösungen der Grundform. Aber ein unfehlbares Wissen um die bindende Zauberkraft des Lichtes auf Flächen und Kanten und Winkeln des Metalles faßt das scheinbar Auseinanderstrebende wieder leicht zusammen. Und was sind Saphire und Rubine in diesem Kunsthandwerk anders als mit weisem Bedacht hingesezte Haltepunkte im Spiel so überreicher Fülle und Schönheit.

Es ist schon so: dieses Kunstschaffen hat die Kraft einer Offenbarung, und es gibt keine bessere Erziehung zur Kunst als solches Kunsthandwerk. Vor dem Werke Bertholds wird es einmal wieder deutlich, in einem viel faßlicheren Sinne, als es historische Hinweise zu sagen vermöchten, warum der Goldschmied, der vielseitigste und empfindsamste unter allen Handwerkern, so überragend am Anfang unserer herrlichen mittelalterlichen Kunst steht.





KARL BORROMÄUS BERTHOLD-KÖLN: 4 KELCHE



KARL BORROMAUS BERTHOLD-KÖLN. 4 KELCHE. SILBER, VERGOLDET  
Oben rechts mit Email



## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

#### GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST

Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß alle Architekten gewillt sind, fleißig zu sein, aber wenn ein Architekt heute seinem Fleiß Aufgaben zu bringen kann, dann ist dieser Umstand nicht mehr allein ein Zeichen begründeten Erfolgs, man muß den Architekten dazu beglückwünschen als zu einem besonderen Glück, wie es dem Kirchenbauer Georg Holzbauer geneigt zu sein scheint, der in der Novemberausstellung der Galerie für christliche Kunst, wenige Monate nach einer stattgehabten Ausstellung, neuerdings Pläne, Risse, Modelle, Photos von Aufträgen und fertigen Kirchen zeigen kann.

Die häufige Beanspruchung seines Talents bestätigt ihm, daß er mit seinen Dorfkirchen das Richtige trifft, und reift gleichzeitig das planende und ordnende Gefühl. Meist diktieren die knappen Mittel der Bauherren äußerste Einfachheit. Innerhalb der gesetzten Grenzen findet Holzbauer bei der Kirche von Poppenreuth und bei der von Waldtrudering Gelegenheit, durch ein aufgesetztes schlankes Türmchen ein Motiv des Zierlichen und Besonderen anzubringen, das den Charakter behutsamer Rarität bei simplem Material hervorruft. Die Verhältnisse und Lagerungen, früher bei ihm von einem gesunden Instinkt aus der Aneinanderreihung des Notwendigen zu bäuerischer Festigkeit abgeleitet, gedeihen mehr und mehr zu einer bukolischen Monumentalität. Turm, Schiff und Chor wachsen stiernackig zusammen. Das Geöhr der Fenster hat schallende Weite bekommen. Insbesondere dienen die Fenster dazu, innerhalb der verschiedenen Bauteile durch gleichbleibenden Maßstab nachdrücklich auf die Zusammengehörigkeit hinzuweisen. Eine Zusammengehörigkeit, die auch den Innenräumen den langhingestreckten, durch Pfeiler oder Fenster in Wellen aufgeteilten Fluß verleiht, wobei freilich außen wie innen äußerste heroische Einfachheit walten muß.

Hermann Kaspar hat von seinen Entwürfen zu Antependien Zeichnungen in die Ausstellung abgeordnet. Sie mögen als Werkzeichnungen, als Unterlagen für die Arbeit des Webers gedacht sein: ihre stille und doch ausgreifende, an Katakombenzeichnungen gemahnende Bewegung, ihre auf Oliv, Rostbraun und Taubenblau gestellte Farbigkeit erheben sie zu Werken von Eigenwert, die durch ihre vorausschauende Bezugnahme auf das künftig zu webende Ornament ein teppichhaftes sanftes Leben gewinnen.

Den verstorbenen Franz Guillery ehrt eine Gedächtnisausstellung, die neben kleineren Kreuzwegstationen einige größere Tafelbilder bringt. In Franz Guillery trafen sich zwei Gegensätze. Der Hang zum Historischen und eine Tendenz zur Vergegenwärtigung heiliger Vorgänge in der Art von Uhdes. Um sich nicht gegenseitig auszulöschen, vermischen sich diese widerstreitenden Kräfte in einer lebhaften, mannigfache Lichtquellen für das Spiel der Aufhellungen und Verdunklungen nutzenden Farbigkeit.

Twadowski, Frz. Luitpold Bauer, Negretti und Rieber führen den mit Einzelwerken beschickten plastischen Teil, der als weihnachtliche

Vorboten bereits mehrere Krippen bringt, darunter eine symmetrisch stilisierte von Frz. Luitpold Bauer und eine großfigurige, ins Volksmilieu unserer Tage versetzte Terrakottakrippe von Irmgard Fischer. Schlanke, edle Kruzifixusdarstellungen von Ehrenböck und Kemper nehmen eine Wand ein. In den Glasschränken hängen würdige Meßgewänder von geschmackvoller Enthaltsamkeit des Ornaments bei Kostbarkeit der Farbe und des Stoffes. Neuere Devotionalienkunst mit ihren mannigfachen Sparten liebender Kleinmeisterlichkeit ist zahlreich in der reichhaltigen Ausstellung vertreten.

Die Galerie für christliche Kunst beschäftigt sich in ihrer Februar-Ausstellung ausführlich mit dem Werk des Professors der Staatsschule für angewandte Kunst G. G. Klemm. Entwürfe und Beispiele zeigen die Tätigkeit des Freskomalers mit ihren vorbereitenden Skizzen, mit den Überlegungen, die über Aufbau und Aufteilung des Gegenstandes angestellt werden, und mit der raumfüllenden und raumgestaltenden Ausführung. Ein frühes Gemälde „Christus bei Maria und Martha“ löst sich mit der ruhigen Nachdrücklichkeit seiner Figuren aus der üblichen Münchner Schule, der es für den dekorativen Geschmack und die gesunde Natürlichkeit seiner Details noch zu Dank verpflichtet ist. Wenn die Figuren im Hinblick auf die künftig einzunehmende Wand angeordnet und drapiert werden, wird auf die landschaftlichen Zutaten und Hintergründe verzichtet. Klemm geht darin nicht so weit wie andere. Er begnügt sich nicht damit, den Boden und die Umgebung seiner Personen anzudeuten; er legt Wert auf einen realen Grund. Und wie die Basis ausreichend Illusion der Natur gewährleisten muß, so sieht er bei seinen Gestalten zunächst auf eine Natürlichkeit, die aus dem zerfließenden malerischen Vielerlei des Impressionismus durch Verzicht und Zusammenlegung entstanden ist. Dabei reift die Komposition zu Sicherheit und Schwung, die Farbe zu einer knappen, klaren Folge von Tönen. Die Freskofarben Blau, Braun, Oliv und Grau, durchspielt von einem erfrischenden Grün und einem lebhaften Rostbraun, sind der rasch überschaubare Inhalt seiner malerischen Vorliebe. Er hat sie über die Flächen der Altarapsiden, über Fassaden von Kirchen und gelegentlich auch von Profanbauten und über die Rotunden der Deckengemälde erstreckt, so daß sie den Wänden eine sakrale Würde verliehen. Oft schließen sich Figuren zu farbigen Partien zusammen, deren gegenständliche Bedeutung in der Entfernung verschwimmt. Aber der Charakter des liturgisch Feierlichen bleibt immer erhalten, auch in den neueren Arbeiten, die den Farben mehr Bewegung und den Figuren ein Mehr an ausgreifender Gebärde gestatten. Professor Klemm zunächst hängt Oskar Martin-Amorbach, der unterfränkische Meister einer verhaltenen und bedeutenden religiösen Malerei. Es folgen Madonnenbilder von Anton Rausch und Albert Figel. Im Durchgang zum rückwärtigen Trakt neuzeitliche Meßgewänder von harmonischem Zusammenspiel des Grundstoffes und der sparsamen, erlesenen Zutaten. Wilhelm Pütz zeigt zwei Glasmalereiplatten aus einem Kreuzweg. Große

Photos vermitteln einen Eindruck von der in stillen Formen viel leidende Ergriffenheit und Kraft des Ertragens aussprechenden Plastik Emil Sutors. Skizzen von Ruth Schaumann und Peter Hecker, eine Majolikamadonna von Wilma Schalk von kräuselnder Bewegtheit der Form und lustigen Farben, endlich Stoffe mit religiösen Mustern in primitiver Zeichnung von M. Seelg und in einer frühchristliche Motive weiterdenkenden Art von Thea Traut schließen die reichhaltige Ausstellung ab.

Ernst Kammerer

## VI. RELIGIÖSE EINKEHR FÜR BILDENDE KÜNSTLER IN DER ERZ- ABTEI BEURON

Unter den Mitteln zur Förderung katholischen Kunstschaffens und katholischer Künstler nehmen die Einkehrtage in der Erzabtei Beuron einen besonderen Rang ein. Im Jahre 1928 vom Vorstand des Kunstvereins der Diözese Rottenburg ins Leben gerufen, haben sie sich so eingebürgert, daß sie niemand mehr missen möchte. Zwar macht die Not der Zeit so manchem Kunder der Katholischen Aktion im Reiche von Farbe und Werkstoff die Reise nach Beuron unmöglich. Indessen waren auch heuer über dreißig namhafte Kräfte aus den Diözesen Rottenburg und Freiburg in Beuron erschienen. Unter den Fehlenden war heuer auch Pfarrer Pfeffer selbst, den gesundheitliche Gründe zwangen, fernzubleiben. Ihn vertrat Stadtpfarrer Endrich-Buchau, der sich von jeher mit den Fragen der katholischen Kulturidee auseinandersetzt und sich vor allem einen Namen machte durch Erneuerung und Wiederbelebung der Verehrung der seligen Irmengard von Buchau-Chiemsee.

Von Anfang an gab P. Damasus Zähringer OSB den Tagungen ihr Gepräge durch die Art der Problemstellung wie durch die Art der Durchführung. P. Zähringer ist eine Gelehrtegestalt von höchster Aktivität. Er verfügt über die Gabe intuitiver geistiger Gestaltung, über ein Wissen, das ebenso umfassend als in jedem Augenblick präsent ist, was sich namentlich in den Aussprachekreisen bewährt. Dabei hält er dauernd Fühlung mit den Fragen neuzeitlichen Kunstschaffens, vor allem in der „Benediktinischen Monatsschrift“ im Zusammenhang mit den Bilderbeilagen.

Das Grundthema der heurigen Tagung lautete: „Die religiösen Aufgaben der Zeit und die Sendung der christlichen Kunst.“ Im einzelnen behandelte P. Zähringer nacheinander: „Im Umbruch der Zeit“, „Unsere Aufgabe“, „Der religiöse Mensch“, „Die Sendung des Künstlers“, „Das Traditionsprinzip der Kirche“, „Die Liturgie als Wegweiser“.

Wie schon diese Überschriften ergeben, stellte der Redner Kunst und Künstler hinein in die geistigen Strömungen der Zeit und die geistesgeschichtlichen Entwicklungslinien der letzten Jahrzehnte. Die Erzabtei ihrerseits befruchtet das innere Leben des Künstlers durch den Reichtum ihrer Liturgie, durch die gedankliche und musikalische Architektur ihrer feierlichen Gottesdienste, die Hochfrequenzströme einer innerlich wie äußerlich großen Welt, die vom Religiösen her formende und gestaltende Kraft erhält. Die religiöse Kunst erscheint so als Teil eines großen Ganzen berufen, im Rahmen dieses Großen Gott auf ihre Art zu ehren und ihm dienen zu helfen, zu ihm zu führen, so gut Predigtwort und Gebet zu ihm führen wollen: des

Künstlers Welt und Anteil ist Gottbezogenheit durch die äußeren Mittel von Farbe und Werkstoff.

P. Zähringers Aufgabe war, den Weg aus der Differenziertheit und dem Wirrsal sich kreuzender Meinungen und Anschauungen zu weisen zum Organischen. Daher die Parole: weg vom Anorganischen, Atomistischen, Materialistischen, dafür hin zum Aufbau einer organischen Welt. Aus der inneren Gesetzmäßigkeit des Organischen ergaben sich Gesichtspunkte und Schlußfolgerungen für die Haltung von religiöser Kunst und Künstlerschaft. Die aus der Betrachtung gewonnenen Erkenntnisse stellte der Redner in theologischer Schärfe auf den Hintergrund des inneren Lebens der Kirche und ihrer zeitlosen Tradition. So ergab sich zwingend, warum die Kirche in den Strömungen der Zeit der ruhende Pol ist und sein muß. Immer wurden auch praktische Parallelen gegeben zur Entwicklung der religiösen Kunst und neue Richtlinien für das künstlerische Schaffen gewonnen. Vor allem aber führten die Vorträge hinein in die letzten Quellen organischen Seins und Gestaltens, in die ewigen Werte des Kunstschaffens und die reichen positiven Möglichkeiten unserer Zeit. Aber nicht nur erkenntnistmäßige Eindrücke nahm die Künstlerschaft mit, sondern ebenso sehr neue Auftriebe und Impulse für die große Aufgabe einer volks- und zeitnahen religiös-innerlichen Gemeinschaftskunst.

Der Wert einer solchen volksnahen Kunst ergab sich besonders aus den beiden Vorträgen von Erzabt Dr. Raphael Walzer über seine Reise nach Japan an Hand eines Films und von Lichtbildern. Wie der hochwürdigste Herr darlegte, kommt angesichts der Kunst in Japan als öffentliche Angelegenheit eben der Kunst auch besondere Bedeutung zu bei der Missionierung des Ostens. Aus diesem Grund der Volksverbundenheit werden z. B. die baulichen Schöpfungen, welche die Beuroner Niederlassung in Japan mit der Zeit im Gefolge haben wird, aus der japanischen Baugesinnung heraus erfolgen. Die Verhältnisse bringen es mit sich, daß das in der Nähe Tokios erstehende Benediktinerkloster aus den bescheidensten Anfängen heraus geschaffen werden muß, ein Bild aus Beurons eigenen Tagen, da die Brüder Maurus und Plazidus Wolter anfangs auch kaum hatten, wohin sie ihr Haupt legen sollten. Es berührt im ganzen überaus wohlthuend, daß der Herr Erzabt der Welt der Künstler in den Tagen des 27. November bis 1. Dezember so nahe blieb.

Indessen waren die Künstler noch Gegenstand weiterer Aufmerksamkeiten. Nicht nur, daß aus Rottenburg Weihbischof Fischer herbeieilte und an die Künstlerschaft Worte des Mutes und der Zuversicht sprach und den Segen erteilte. Auch andere hochgeschätzte Persönlichkeiten halfen die heurigen Einkehrtage lieb und wertvoll machen. Da ist insbesondere die Gestalt des Malermönchs P. Willibrord Verkade, der Mann besonderen Vertrauens in der Welt ausübender Künstler. In herzwärmender Weise wußte P. Verkade die Aufgabe der Kunst im Dienste ewiger Schönheit zu zeigen, einer Schönheit, die sich entzündet am lichtvollen Glanze göttlichen Wesens.

Dienst an katholischem Kulturschaffen erwies aber auch P. Corbinian Gindele in seinen Vorträgen: „Unser Musikempfinden und der Choral“ und „Der Sinn der neuen Orgelbewegung“. Das Hin zum Organischen und Objektiven ergab sich auch bei diesen Darlegungen, die den Glauben nahmen an die Absolutheit des heutigen Klang-



ideals. Hinsichtlich der Orgelbewegung kann das schummerige Rauschen der Kinoorgel in der Tat nicht das Ideal der Königin der Instrumente sein. Wir müssen zurück zu einem arteigenen Instrument, das wieder Monumentalität und Würde ausstrahlt und in der Nachahmung erdenklicher Orchesterstimmen nicht ihr Genügen und Ideal finden kann. Schallplatten und ein Orgelspiel suchten dem Gehör klar zu machen, was das Wort und die Theorie wollten, vor allem auch in der Richtung, daß unser Musikempfinden dem Choral näher steht als etwa die Zeit Mozarts, immer vom Klanglichen her gesehen.

Endlich sind noch die hochinteressanten Darlegungen von P. Alban Dold zu nennen. Er führte an Hand von Lichtbildern hinein in die Arbeiten des Beurer Palimpsest-Instituts. In unendlich mühsamer Arbeit werden hier an Hand ultra-violetter Strahlen auf photographischem Wege alte Sakramentare, deren Schriften schon vor mehr als tausend Jahren ausgelöscht worden waren, um anderen Texten Platz zu machen, in ihren verklungenen Teilen neu gewonnen und entziffert, und dabei vor allem hinsichtlich der Geschichte der Liturgie wertvollste Erkenntnisse gewonnen. So konnte das Institut fünf Sakramentare entziffern, die aus den Jahrhunderten vor Karl dem Großen entstanden, aber ausgelöscht worden waren, als Karl der Große in seinem Reiche eine einheitliche Liturgie einführte. Es handelt sich vor allem um Sakramentare der Reichenau, deren Schreibstübenarbeit eine bemerkenswerte Aufhellung erfährt.

Auch die heurige Tagung stand im übrigen unter der Tragik der Gegenwartsnot unserer katholischen Künstler, die wie noch nie ums nackte Leben kämpfen. Es ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein verzweifelter Existenzring, in das man hineinblickt, wo man nur hinhorcht. Daher auch an dieser Stelle und in diesem Zusammenhang die Parole: Augen und Herzen und Hände auf! Der Künstler darf und muß verlangen, in den geistigen Lebensprozeß des Volkes eingegliedert zu werden. Nur wenn wir ihm das tägliche Brot reichen, kann der Künstler, der wie noch nie den Schwerpunkt seines Wirkens auf die Seite Gottes legte und legen will, der Aufgabe dienen, die der Dichter mit den Worten umschreibt: „Künstler sein, heißt mit starken, treuen Händen die kristallinen harte Schale, die das Wunder streng umschließt, nicht zerbrechen und nicht schänden, sondern formen, daß im Strahle inneren Lichts sie überfließt.“

Noch ist zu sagen, daß sich an zwei Tagen Aussprachekreise bildeten, die sich der Erörterung praktischer Tagesfragen widmeten. Sodann waren wieder Photos und Entwürfe aus dem Kreise der Teilnehmer ausgestellt, leider nicht mehr im Umfange früherer Jahre. Dieser Teil der Beurer Tagung könnte wieder mehr Interesse aus den Kreisen der Teilnehmer heraus finden.

Rottenburg a. N.

A. Pfeffer

## ROMANISCHE UND GOTISCHE WANDMALEREIEN IM RHEINLAND

Ausstellung in Köln

Vom Provinzialkonservator der Rheinprovinz wurde in Verbindung mit dem Rheinischen Museum in Köln in letzterem eine Ausstellung „Romanische und gotische Wandmalereien

im Rheinland“ zusammengestellt, die in Kopien, zum Teil von Originalgröße, und meist farbigen Reproduktionen einen größeren, zeitlich sich über ein halbes Jahrtausend erstreckenden Überblick über dieses bedeutungsvolle Gebiet mittelalterlichen Kunstschaffens gibt. Es sind nicht allzu viele Denkmale dieser Art auf die Gegenwart gekommen und von einigen der ältesten, nur verwitterte Überreste, die immerhin noch einen Begriff von ihrer ehrwürdigen, feierlich stimmenden inneren Größe geben. Es gilt dies von den Figuren- und Ornamentfragmenten in der Kaiserloge des Aachener Münsters aus dem 10. Jahrhundert, wie jenen im Westchor des Essener Münsters und in der Stiftskirche in Münstereifel aus dem 11. Jahrhundert. In der einprägsamen starken Symbolsprache dieser Zeit finden sich hieselbst über dem Triumphbogen auf dunkelblauem Grund Löwe und Lamm, mit Heiligenschein, nebst einem Engel, darüber ein breites Ornamentband. Gleichzeitige Wandmalereien im statuarischen Frühstil der in gemalten Bögen, unter fortlaufendem Bandornament, stehenden Einzelfiguren sieht man aus St. Lucius in Werden und aus der Martinikirche, Emmerich, u. a. eine zum Teil fehlende Szene von Christi Höllenfahrt, die einen malerisch entwickelten Stil (aufgesetzte Lichter usw.) zeigt und in den Gesichtern den Versuch individueller seelischer Ausdrucksgebung erkennen läßt.

Von ursprünglicher Frische des Entwurfs in der Bewegtheit der Szene wie der Einzelgestalten ist das in großer Kopie gezeigte Wandbild in einem Bogen der Xantener Dionysiuskapelle aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. In kleinen Gesamtreproduktionen wie in Einzelbildern von Originalgröße, die sich auf den linearen Umriß beschränken, sieht man die reichen Gewölbmalereien des Kapitelsaals zu Brauweiler aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, welche in ihren biblischen und symbolischen Szenen von monumentaler Haltung sind, wie sie zu dieser Zeit, insbesondere auch der Darstellung Christi als Weltrichter, mit den vier Wesen der Apokalypse und den Aposteln darunter, in der romanischen Abteikirche in Knechtsteden bei Neuß eignet. Ebenso den herrlichen romanischen Wandmalereien der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn, die in kleinen farbigen Wiedergaben gezeigt werden.

Um 1200 datieren Wandbilder des Bonner Münsters (u. a. die Frauen am Grabe), verwitterte Apostel- und Engeldarstellungen aus dem Neußer Münster, sowie in der stilistischen Haltung des Architekturbildes schon unsicher werdende Figuren im Chor von St. Gereon in Köln. Auch in den später entstandenen Wandmalereien der Taufkapelle von St. Gereon tritt u. a. in den übertriebenen Gewandfältelungen eine Verzettelung der monumentalen Klarheit, Einfachheit und inneren Kraft ein, die mit den immer mehr eindringenden spielerischen Elementen der Gotik auch in den Bildern (u. a. eine Anbetung der Könige) in St. Maria Lyskirchen in Köln anhebt. Von ruhiger Zusammenfassung der Form sind dagegen wieder die gleichzeitigen sitzenden Apostelgestalten in St. Ursula, Köln, stilistisch von gleicher schlichter Weihe und Einfachheit wie die Kreuzigungsdarstellung in der Krypta von St. Maria im Kapitol, wo sich, im monumentalen Frühstil, auch noch verwitterte Reste von Wandbildern aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts finden. Von Bedeutsamkeit und hohem künstlerischem Wert erscheinen die zum Teil noch nicht lange erst wieder entdeckten Wandmalereien in

der Kirche zu Sinzig. Aus dem 13. Jahrhundert seien noch Wandgemälde aus St. Cäcilia und St. Pantaleon in Köln sowie aus dem Chor von St. Castor in Koblenz angeführt. Von Interesse ist auch eine Reproduktion des riesigen, in kraftvollem, bäuerlich primitivem Stil ausgeführten Christophorus zu Münstermaifeld (Ende des 13. Jahrhunderts).

Aus dem 14. Jahrhundert befinden sich, neben einer Wiedergabe von Originalgröße eines weiteren St. Christoph aus der Kapelle in Peterspay, Wandmalereien aus Münstermaifeld (Kreuzigung) und Marienhagen, stilstrenge Szenen vom Jüngsten Gericht aus Peterspay und Figurenbilder aus der Abteikirche in Steinfeld in der Ausstellung. Die äußerst feinen, lyrisch gestimmten Chorschränkenbilder im Kölner Dom entfalten den ganzen ornamental-reiz und die Grazie der Gotik. Aus dem 15. Jahrhundert sieht man noch ein bäuerlich inniges Abendmahl aus Münstermaifeld und eine Märtyrer-Enthauptungsszene aus Blankenberg, aus dem beginnenden 16. Jahrhundert die legendenhaft feinen Wandmalereien aus Marienberghausen. Reizvoll sind die — nebst alten Originalwandverkleidungen und bemalten Deckenbalken — gezeigten Wiedergaben von Wand- und Deckenmalereien in gotischen Bürgerhäusern Kölns.

Organisch schließt sich dieser bedeutungsvollen Schau eine zweite, nicht minder anregende, wenn auch im Umfang kleinere an: „Monumentalkunst in rheinischen Miniaturen.“ Aus rheinischen Evangeliaren, Psalterien, Chroniken usw. des 9. bis 13. Jahrhunderts, wie aus dem *Liber scivias* der hl. Hildegard von Bingen werden Miniaturen in photographischen Vergrößerungen des Bildarchivs des Rheinischen Museums gezeigt. Es wird so ersichtlich, wie die monumentale Stilform und visionäre Wucht dieser Miniaturen nicht nur jeder Vergrößerung gewachsen ist, sondern sich mit solcher in überraschender Weise und in einem Maße steigert, daß nur die stärksten der vorhin angeführten romanischen Fresken (etwa die stilistisch verwandten der Abtei Knechtsteden bei Neuß) an suggestiver innerer Gewalt und Größe ihnen gleichkommen. So nimmt man auch von dieser Ausstellung stärkste Eindrücke mit. K. G. Pfeill

## Neue Kunstwerke

### DIE NEUE ST. BARBARA-KIRCHE IN NEUSS

Im Neußer Vorstadt- und Industrieviertel, nahe der Düsseldorfer Stadtgrenze, inmitten der dortigen Bahn-, Hafen- und Fabrikanlagen, liegt längs-seits einer Parallelstraße zum Hauptverkehrsweg nach Düsseldorf und von letzterem aus sichtbar die von Architekt Schagen neuerbaute St. Barbara-Kirche. Mit dem Portalbau, der turmartig in ganzer Breite das Schiff ein wenig überragt, öffnet sie sich zu einer Querstraße hin. Mit ihrer horizontal gelagerten ruhigen Gesamtform und den einfach großen Flächen der Wände bildet die Kirche einen Sammel- und Ruhepunkt für eine vom Lärm der Arbeit und des unablässigen Verkehrs erfüllte unschöne, disharmonische Umgebung. Eine Kapelle links vom Eingang sowie die dem Chor angefügte Sakristei lassen als an der Längsseite zur Düsseldorfer Straße hin vorspringende niedrige Vorbauten, nebst den Seitenumgängen mit Pultdächern, das Schiff um so höher

erscheinen. Durch einen Stufenanstieg zum Portal ist die Kirche aus der Fluchtlinie der Querstraße, bis in welche das rechts vom Eingang sich anschließende Pfarrhaus vorspringt, etwas zurückverlegt. Den Portalbau überragt seitlich zur Düsseldorfer Straße hin ein einfaches hohes Kreuz.

Das Innere des Baus stellt eine Halle mit flacher, mit starken Querbalken unterlegter Holzdecke dar; in den Seitenumgängen befinden sich die Beichtstühle und gegenüber ein Kreuzweg. Der beiderseits eingezogene schmalere Chorraum mit dem durch Stufen erhöhten einfachen Altartisch erhält durch je drei schlanke hohe Bögen in den vorgeschobenen Seitenwänden das Licht der zurückliegenden Fenster; außer diesen enthält die Halle beiderseits je acht Fenster, die erst zum Teil farbige Verglasung mit ornamenthafter Symbolik der Sakramente tragen. Unter ihnen, in den Wänden der Seitenumgänge und der Kapelle, befinden sich noch lukenartige kleine Fenster, deren Buntverglasung nicht glücklich ist. Auch dürften Gegenstände einer gewissen, nun genügend als Verirrung im künstlerischen wie religiösen Sinn gebrandmarkten kirchlichen „Kunst“-Richtung des vorigen Jahrhunderts nicht immer wieder in neue Kirchen eingeschmuggelt werden; einmal verzetelt, ist die einheitliche Linie und Wirkung einer Innenausstattung schwer wiederzuerlangen. — Über dem Hauptaltar ist ein Wandgemälde von Peter Hecker, Köln, vorgesehen. Beim Eingang befindet sich die von viereckigen Pfeilern getragene Orgelbrüstung, seitlich im Schiff die Kanzel.

Den schönsten Schmuck der Kirche stellt bis jetzt ein großes Wandbild der heiligen Barbara in dem die ganze Höhe des Baus einnehmenden äußeren Bogenfeld über den Eingängen dar. In seiner schlichten strengen Stilisierung wie den ruhig großen Formen und Umrissen ganz der Architektur angepaßt, ist es von dem Düsseldorfer Maler Adolf Laufenberg in der monumentalen Technik des Sgraffito ausgeführt. Man sieht die Gestalt der Patronin weiß auf schwarzem Grund, mit braunen Gewandtönen, vor einem sie überragenden Turm, mit goldener Krone auf dem Haupt und goldenem Kelch mit der Hostie in der Rechten, die Friedenspalme in ihrer Linken; seitlich hinter ihr ist ein sie geleitender Engel und über dem Ganzen die Hand Gottes zwischen den Buchstaben Alpha und Omega dargestellt. Der seitlich stehende Text: „Drei sind, die erleuchten alle Menschen: der Vater, der Sohn und der Heilige Geist“, sowie ein zweiter: „Bitte für uns, heilige Barbara“, ist mit dem Figürlichen zusammen stilgerecht und in sicher erfülltem Verhältnis der Bildfläche eingeordnet, von deren dunklen Grund sich Gestalten und Schrift, schon auf weite Entfernung sichtbar, deutlich abheben. Der noch jüngere Künstler hat mit dem von innerer Weihe erfüllten, volkhaft schlicht gehaltenen Werk seine Begabung für das große Architekturbild erwiesen. K. G. Pfeill

### EIN NEUZEITLICHER KIRCHENBAU IN TRIER

Nach dem Entwurf von Architekt Professor Thoma von der Trierer Werkschule für christliche Kunst (Handwerker- und Kunstgewerbeschule) wurde unlängst in Trier-Kürenz die St. Bonifatiuskirche erbaut, welche die erste Kirche im neuen Stil in der an Heiligtümern der Vergangenheit reichen ehrwürdigen Moselstadt dar-



stellt. Von weitem schon ist auf dem zur Kirche aufwärts führenden Weg der viereckige Turm mit dem Kreuz darauf sichtbar, in welchem der an dem hier befindlichen Hang in der Längsrichtung zur Straße liegende Bau stufenförmig über Seiten- und Hauptschiff zu imposanter Höhe ansteigt. Eine größere rechtwinklig verlaufende Steintreppe führt den Besucher, ihn der Straße entrückend, auf einen über ihr befindlichen, von alten Bäumen umliegender Parks umrahmten Vorplatz, zu dem die Kirche in breiter, den Turm seitlich mit einbeziehender Vorderfront errichtet ist, welche vom Portalbau, mit drei Türen, und dem mächtigen Rundfenster über dem großen Mitteleingang aufgeteilt wird. An der rechten, dem Turm entgegengesetzten Seite springt das Treppenhaus zur Empore als selbständiger kleinerer Bau belebend vor, womit sich auch hier, im Verein mit Halle und Turm, das stufenförmige Aufwachsen zur Höhe ergibt. Im Hintergrund liegt, durch einen Gang mit der Kirche verbunden, das durch einen anderen Architekten erbaute Pfarrhaus.

Die Kirche stellt einen modernen, weiten und lichten Hallenbau, der für etwa 1500 Personen berechnet ist, dar, mit einem durch die Lage am Hang bedingten Seitenschiff zur Straße hin. In den Seitenwänden der Halle befinden sich oben je fünf große runde Bildfenster mit Szenen aus dem Leben Christi von Professor Heinrich Dieckmann, aus ungewaschenen blanken Gläsern in lichten, freudigen Farben und schlichter, klarer Stilisierung des Figürlichen gehalten. Links vom Altar, beim Eingang beginnend, zeigen sie die Geburt Christi, die Flucht nach Ägypten, den Knaben im Tempel lehrend, das Wunder zu Kanaan und die Bergpredigt, rechts das Abendmahl, Christus am Ölberg, die Auferstehung, die Jünger zu Emmaus und die Aussendung der Apostel, darunter des Patrons der Kirche, des heiligen Bonifatius. Rückseitig über der schmucklosen, streng geradlinig durchgezogenen Orgelbrüstung gibt noch das mächtige runde Portalfenster der Halle ihr Licht, das gleichfalls von Dieckmann entworfen ist. Es trägt ein goldgelbes großes Kreuz inmitten abstrakter Ornamentik in freudig roten und blauen Farben, wie sie auch, in einheitlicher Haltung, die übrigen Fenster bestimmen neben feinen, reich abgewandelten Grundtönen von Grau, Braun und Violett.

Der Altarraum ist weder durch die Kommunionbank noch durch die seitlich vor ihm befindlichen niedrigen Bauten (u. a. die Kanzel) entscheidend vom Laienraum getrennt und bildet vielmehr, heutiger Einstellung entsprechend, eine große Einheit mit ihm. Acht Stufen führen zum einfachen marmornen Opfertisch empor. Zwischen vier wuchtigen, mit schwarzem Marmor verkleideten viereckigen Pfeilern tut sich der Blick in die niedrige, flachgedeckte Seitenschiffhalle mit den Beichtstühlen auf, die unter der Decke ein nur von kleinen Stützen unterbrochenes durchlaufendes, ornamental behandeltes Fensterband zeigt. Etwas vertieft liegend schließt sich ihr an der Rückseite der Kirche die schlichte Taufkapelle mit einem die Taufe Christi im Jordan darstellenden Rundfenster an, dessen farbige Gläser, um das Durchscheinen der Umgebung zu verhindern, im Gegensatz zu den übrigen Fenstern gewischt sind.

Auf dem steinplattenbelegten Boden der Kirche reihen sich, in schlichter, moderner Zweckform, die von Professor Thoma entworfenen Bänke. Die Wände sind in einfachem weißem Verputz gehalten, demgegenüber die flache Decke ein wenig

dunkler erscheint; die Dachkonstruktion bilden mit Asbestschieferplatten verkleidete eiserne Binder. Zwei Reihen an Schnüren hängender Beleuchtungskörper betonen die Längsrichtung des Raumes. Etwas störend und in dieser Anordnung nicht im Plan des Architekten liegend wirkt die über der Kommunionbank befindliche Ampel für das ewige Licht.

Auf der Altarwand ist plastischer Reliefschmuck und auf einer Seitenwand ein einfacher Kreuzweg vorgesehen. Der ganze Raum ist in seinen Abmessungen und Verhältnissen von durchdachter Klarheit und lichter Weite, wohlthuend leicht und befreiend in der Stimmung.

K. G. Pfeill

## Personalnachrichten

### JOSEF TIEDEMANN, PROF. DER BAUKUNST AN DER DARMSTÄDTER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Die Darmstädter Hochschule hat den Berliner Architekten Josef Tiedemann als ordentlichen Professor der Baukunst zur Mitarbeit berufen. Professor Tiedemann ist durch viele Prämierungen an hervorragenden Wettbewerben bekanntgeworden. An bedeutenden Monumentalbauten hat er in und außerhalb Berlins mitgewirkt, seit rund 25 Jahren ist er am deutschen Bauschaffen beteiligt.

Gebürtiger Kölner, lernte Tiedemann bei Schäfer und Ratzel in Karlsruhe und bei Roth in Dresden. Professor Roth (später Darmstadt), dessen Nachfolge Tiedemann antritt, hat den werdenden Baumeister damals schon — handwerklich — als Mitarbeiter zu dem Dresdner Rathausneubau herangezogen. Seit 1909 war Tiedemann in Berlin tätig. Er hat mit Professor Reinhardt und Süßenguth deren große Aufgaben, den Bau des Spandauer Rathauses und den Neubau des Reichsmarineamtes, jetzigen Reichswehrministeriums, mitgelöst. Seit 1917 war Tiedemann selbständiger Architekt. Was er in dieser Zeit geschaffen, an welchen Wettbewerben er sich beteiligt, und welche Preise und Anerkennungen er dabei erlangt hat, ist zu weitreichend, um es im einzelnen hier zu schildern. Tiedemann hat z. B. gute, über das Solide hinaus stark wirkende und neuzeitlichen Stil bekundende Hotel- und Kurhausbauten in Stettin und Zinnowitz geschaffen, in Berlin-Weißensee ein markant die Gleichförmigkeit der Straßenzeile durchbrechendes Oberlyzeum, und in den Vororten der Reichshauptstadt eine Reihe von städtebaulich sehr interessant angepackten Wohnblöcken und Siedlungsbauten errichtet. Er hat daneben u. a. vorbildliche Pläne für den projektierten Reichstagsanbau vorgelegt, einen Entwurf für das Reichsehrenmal geschaffen, den der Bund Deutscher Architekten seinerseits wärmstens empfohlen hat und erst kürzlich wieder in einem Wettbewerb für ein Kirchenobjekt in Unna den ersten Preis davongetragen. Seine Entwürfe sind voller neuartiger Ideen und in ihrer künstlerischen Durcharbeitung kompromißlos. Wichtiger als die Einzelschilderung bleibt aber der zusammenfassende Hinweis auf eine Architektenpersönlichkeit, die in gewisser Weise typisch für die Aufzeigung der schicksalhaften Wende ist, an der unsere Architektur heute steht.

\* \* \*

Ein bekannter deutscher Städtebauer hat vor kurzem das Wort geprägt: Architektur ist eine

Sache des Takts. Das ist richtig. Man darf die künstlerische Integrität gerade in der Architektur nicht übertreiben und sich nicht im rein Gedanklichen, im Abstrakten verlieren. In jede echte Kunst ist ein breites Stück Sinnlichkeit eingeschlossen und in der Architektur als der sinnfälligsten und wirklichkeitsnächsten Kunstgattung muß sich der sinnliche Eindruck prägnant und augenscheinlich ergeben und gewissermaßen an erster Stelle sofort miterlebt werden; sie weicht dann dem Mißverständnis einer Unbescholtenheit aus, die nur noch krankhaft berührt und jedenfalls so viele neurasthenische Züge aufweist, wie jede nur aus dem Gedanklichen und Abstrakten entstehende Wirkung. Architektur ist eine Sache des Takts, den man wohl im Wissen, aber ebenso sehr im Gefühl, im sinnlichen Bewußtsein trägt und der mit einem Hauptteil der Begabung bilden muß, die den Künstler ausmacht. Was der große Baumeister Vitruv einmal gesagt hat und was verdient, im geflügelten Wort die Grundkenntnisse jedes werdenden Architekten zu bereichern, ist auch heute ebenso wahr wie damals:

„Die Philosophie aber verleiht dem Baumeister den Adel der Gesinnung, auf daß er nicht anmaßend sei, sondern vielmehr gefällig, gerecht und gewissenhaft, ohne Habsucht vor allen Dingen; denn gewiß kein Bauwerk kann ohne Treue und Uneigennützigkeit richtig gedeihen; weder sei er begehrt, noch beschäftige die Erlangung von Aufträgen seinen Geist, sondern er wahre sein Ansehen mit Würde und erfreue sich eines guten Rufes. Denn dies schreibt die Philosophie vor.“

Diese Philosophie Vitruvs und jener Takt, von dem der deutsche Städtebauer spricht, sind eines. Tiedemann hat sich diese beiden Bedeutungen gleichsam zum Wahlspruch genommen. Er wahrt sein Ansehen, d. h. seinen angeborenen Takt und verrät ihn vor allem in der gesunden und unumgänglichen Anlehnung an die Tradition. Überall begegnet man in seinen Arbeiten und Entwürfen dem streng ordnenden Geist und einer sorgsam schlichtenden Hand. Bei allem flüssigen Temperament und aller natürlichen Kernigkeit des Charakters überhört er niemals den disziplinierenden Einspruch der Aufgabe, die das Primäre im Bauprozeß ist und bleibt.

Aus diesem guten Beieinander der Anlagen erwachsen ihm gleicherweise und gleichzeitig die künstlerische Gesinnung und Besinnlichkeit, die im Zusammenhang eine Elementartugend des lebendigen Architekten sind. Der Baumeister ist nichts für sich und doch wieder alles aus sich. Die Aufgabe ist eher vorhanden als er, die Aufgabe ist das Werk. Seine Tat ist das Einpassen des Bauwerks in die Aufgabe. Eine Tat, die sich enger annimmt und doch spannender ist als jede künstlerische Einzelschöpfung, weil sie sich zugleich alle anderen künstlerischen Kräfte aus der Malerei und Plastik, vor allem auch das ganze Handwerk unterordnet und dienstbar, um nicht zu sagen, gefügig macht.

Lebhaft und eifrig, vornehm und gelassen — das sind die sichtbarsten Charakterzüge des Künstlers, wie die Pole im Schaffen Tiedemanns. Er weiß wohl die unserer Zeit angemessene Einfachheit zu schätzen, aber — er sieht deshalb in ihr noch kein Formprinzip, und läßt sich nicht durch sie auf das falsche Gleis einer maßlosen Übertreibung der Flächenwirkung verleiten, wie man sie in den modernen Bauideen immer wieder antrifft.

Der Mittelweg ist gerade augenblicks in der Baukunst das nötige und unentbehrliche Maß. Das Zuviel der Ornamente, der Fassadengliederung und -bekleidung ist heute abgelöst durch ein Zuviel der formalen und rationalistischen Bedeutungen. Die Fläche dominiert und regiert. Sie steigert sich in die kalte Theorie des reinen Wohnzwecks und harmonisiert nicht mehr mit der Intimität des Wohnsinns. Das Gewissen des besinnlichen Künstlers macht hier halt. Als rechtzeitig Standhafter hat Tiedemann zwar die eigentliche und modische Geste versäumt, dafür aber den Anschluß an die rückliegende Entwicklung behalten.

Dieser Kölner Künstler, der sich in Berlin durchgesetzt hat, steht stark auf dem kulturgeprägten Untergrund seiner Heimat, er hat aus dem Einklang von Tradition und zeitnaher künstlerischer Bestrebung ein inneres Gesetz gemacht und von ihm aus seine Kunstbetonung gefunden. Aus dem lebendigen künstlerischen Rhythmus, in den sich sein Temperament eingewöhnt hat, strömen ihm der charaktervolle Aspekt, die gesammelte Form und die fertige Haltung, die seine Bauschöpfungen auszeichnen, zu.

Die Darmstädter Technische Hochschule ist durch seine Berufung um eine eigenbewußte, schöpferische Kraft bereichert.

Ernst Meunier

### EIN EHRENTAG KIRCHLICHER KUNST- UND DENKMALSPFLEGE DER DIÖZESE ROTTENBURG

30 Jahre im Dienste der ars sacra

Am 15. Dezember 1933 trat der Vorstand des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, Pfarrer Pfeffer, in sein siebtes Lebensjahrzehnt ein. Geboren am 15. Dezember 1873 zu Oberndorf a. N. wurde er nach verschiedentlich unständiger Verwendung vor dreißig Jahren, am 3. Dezember 1903, Expositurvikar in Balingen, am 7. Januar 1904 Stadtpfarrverweser daselbst, am 29. September 1910 Pfarrer in Lautlingen. Mehr als ein Menschenalter wirkt Pfarrer Pfeffer also auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, Grund genug, einen Blick zu werfen auf das in dreißig Jahren Gewollte, Erstrebt und Erreichte.

Zunächst ist der Name Pfarrer Pfeffer unauslöschlich verbunden mit den der Neuentdeckung und Neuwertung der Eigengesetzlichkeit der großen Baustile. Die Kirchenrestaurationen vor der Jahrhundertwende deckten unsere Kirchen landauf, landab mit einem Farbengrab zu, das trostlose Geist- und Gedankenlosigkeit, Gefühlsstumpfheit an die Stelle echter und großer Raum- und Seelenwerte setzte, bar jeden Sinnes für den Licht- und Farbenklang großer Epochen, die Glaubens- und Schaffenszeugnisse führender Menschen und Kräfte ihres Jahrhunderts.

Pfarrer Pfeffer schöpfte die ersten Impulse für ein Herumwerfen des Steuers aus den damaligen Zielsetzungen der bayerischen Denkmalspflege, vor allem des Generalkonservators Dr. Hager-München. Die erste nach den neuen Grundsätzen restaurierte Kirche war diejenige zu Unterwachingen bei Riedlingen, im Jahre 1905. Man sieht, wie nah das alte und das neue Wollen beieinander liegen.

Dem zeitgenössischen kunstgeschichtlichen Wissen wurden bei dieser Tätigkeit die wertvollsten Resultate gewonnen, da Pfarrer Pfeffer immer auch den archivalischen Quellen an Ort und Stelle



nachging und von vielem Entdeckerglück hierbei begünstigt war. Es sei nur an die Schrift über die Barockmaler Franz Joseph Dent und Joseph Fiertmaier erinnert. Die gewonnenen wissenschaftlichen Resultate kamen dem Jubilar besonders zugute bei der Abfassung der Biographien von etwa vierzig schwäbischen Künstlern im Künstlerlexikon von Thieme und Becker, erschienen in den Jahren 1912—1915. Aber auch in vielen anderen Aufsätzen in der Fach-, Heimat- und Tagespresse hat der Jubilar das Interesse an allen Fragen religiöser Kunst und der Heimat nicht zuletzt durch seinen Dienst an der Feder geweckt, vertieft und befruchtet.

Da jedes Jahr zehn bis zwanzig Kirchen und Kapellen mit ihren Wand- und Deckenbildern, Stukkaturen, Altären, Bildwerken und der Kleinkunst erneuert wurden, ergibt sich ein Maßstab für die hier neben- und ehrenamtlich in dreißig Jahren geleisteten Arbeit. Diese wurde vollzogen mit einer wohl einzigartigen Freude, Hingabe und Begeisterung für die „ars sacra“, für welche jedes notwendige Opfer an Zeit, Arbeit, Mühe und persönlichen Aufwendungen gebracht wurde. Dabei war es ein schweres Ringen, bis der Bann gebrochen, der Durchbruch für ein neues Denken und Wollen erzielt war. Oft und oft führte diese Tätigkeit auch ins Kreuzfeuer sich widerstrebender persönlicher Interessen und wurde dadurch zu einem Kreuzweg für das Amt des kirchlichen Denkmalspflegers, zumal im Interesse echter und hochgerichteter, objektiv orientierter Kunst andere Wege beschritten werden mußten auch im Persönlichen, ganz andere Anforderungen gestellt und andere Voraussetzungen Platz zu greifen hatten, als vor der Jahrhundertwende. Im Vergleich mit dem Stand der kirchlichen Denkmalpflege in anderen Diözesen steht die Konservierung der kirchlichen Bau- und Kunstdenkmäler in der Diözese Rottenburg auf der Höhe und kann sich sehen lassen.

Das Gesagte gilt auch für das Neubauwesen auf kirchlichem Gebiete. Als Pfarrer Pfeffer seine Tätigkeit begann, beherrschte noch der neuromanische Stil das Feld. Der seelische Aufbruch war noch nicht erfolgt, der neue Boden, das neue Zeitgefühl noch nicht gewonnen und ins Reich des Sichtbaren geführt.

Heute liegt auch die Epoche der Stilmachung hinter uns. Jede neue Kirche schöpft aus Eigenem an Raum-, Licht- und Farbenwerten. Hier danken wir es Pfarrer Pfeffer, daß in der Diözese Rottenburg Extravaganzen und Experimente im wesentlichen vermieden sind, dafür eine gesunde Mittellinie eingehalten wurde, die würdige, ernst und sakral gerichtete Schöpfungen verbürgte, mögen die Anschauungen im einzelnen auch auseinandergehen.

Das wurde nicht zuletzt erzielt durch frühen und lebendigen Kontakt mit der Künstlerwelt der Diözese. Es liegt in der Natur der Sache und Anschauungen, daß die Beziehungen im einzelnen Falle betonter sind als in anderen. Tatsache ist jedenfalls, daß die Welt der schaffenden Künstler in Pfarrer Pfeffer einen ehrlichen und treuen Freund und Anwalt hat. Er hätte viel für diese Kreise getan, hätte er nichts getan als 1928 die Beuroner-Einkehrtage ins Leben gerufen, die man sich heute schon nicht mehr wegdenken kann und auf die man sich jedes Jahr freut; oder als er 1928 im Zusammenhang mit dem Diözesan-jubiläum erstmals das katholische Kunstschaffen

in der bekannten Stuttgarter Ausstellung im Kunstgebäude der breiten Öffentlichkeit vor Augen führte.

Auf einer Reihe anderer Gebiete griff Pfarrer Pfeffer mit Glück und sieghaftem Wagen ein. Es sei die kirchliche Gebrauchsgraphik genannt oder das Betreten neuer Wege in bezug auf die Osterkommunionzettel und Kommunionandenken; diese letzteren waren bisher immer nur verkleinerte Altarbilder und kümmerten sich um kindliches Denken und kindliche Vorstellungswelten nicht. Es gibt wohl kein Dekanat mehr in deutschen Landen, das die Schablonen der Osterzettel von 1920 noch benützt und nicht die neu geschaffene Form dieser kleinen Kunstwerke übernommen hätte. Auf diesem Gebiet hat die Initiative von Pfarrer Pfeffer bahnbrechend gewirkt und sich in seinem neuen Wollen den ganzen deutschen katholischen Kulturkreis erobert. Dasselbe gilt von den Fleiß- und Heiligenbildchen, von den Kanontafeln, die heute den Weg echter zeitnaher Schriftkunst betraten oder von den kirchlichen Paramenten, die wieder Gewandstück, nicht nur mehr Objekt für dilettantenhafte ornamentale Stickereien sein sollte.

Ein besonderes Gebiet des rastlosen Strebens und Schaffens ist endlich die Friedhofskunst und Friedhofspflege. Oft und oft wurden gerade auf diesem Gebiet die Dienste unseres Jubilars in Anspruch genommen und gern gewährt. Hier wurde den Kräften des Gemüts und Trostes, der Schlichtheit, der Einfachheit und sinnigen Ernstes wieder der Weg frei gemacht.

Diese kurze Würdigung wäre unvollständig, würde nicht auch die Tätigkeit auf kunstwissenschaftlichem Gebiete genannt werden. Pfarrer Pfeffer ist einer der besten Kenner altschwäbischer Kunst im Lande. Dafür zeugt nicht nur die Neuordnung des Bischöflichen Museums in Rottenburg; dafür zeugt die fachwissenschaftliche Literatur, die den Namen und wissenschaftliche Resultate unseres Jubilars oft und oft zitiert. Vor kurzem erst entdeckte Pfarrer Pfeffer ein Werk des Meisters von Meßkirch in der Pfarrkirche zu Harthausen in Hohenzollern. In diesem Zusammenhang ist auch die Aufhellung der Geschichte der Weihnachtskrippe an Hand der Dokumente und Archivalien unserer oberdeutschen Mystikerinnen zu nennen. Überhaupt ist die Krippe ein Lieblingsgebiet unseres Jubilars. Nicht umsonst begegnen wir seinem Namen immer wieder bei Krippenkursen und Krippenausstellungen. Hierher gehören sodann die abgehaltenen Kurse für kirchliche Denkmalpflege in den verschiedensten Landesteilen, die Vorträge aus allen Kunstbereichen bei den verschiedensten Anlässen, gehört die Pflege des religiösen Brauchtums in seinem ganzen Umfang, gehört eine Sammlung von schwäbischen Bruderschafts- und Wallfahrtsmedaillen, die bedeutendste ihrer Art auf schwäbischem Boden, eine Fundgrube echter und tiefer Volksfrömmigkeit und kernhafter Volkskunst.

Möge dem getreuen Anwalt und Mentor religiöser Kunst noch viele Jahre vergönnt sein, die Früchte und den Segen einer hingebenden Lebensarbeit zu genießen, einer Arbeit, die geleistet nicht um persönlicher oder öffentlicher Geltung und Ehre willen, sondern vielmehr ausschließlich geleistet zum Besten der Kunst, zum Besten der Diözese und des katholischen Volkes, im Tiefsten und Letzten zur Ehre und Verherrlichung Gottes und seines Namens.

A. Pfeffer, Rottenburg a. N.

## Denkmalpflege

### NEUAUSMALUNG EINER BAROCKKIRCHE

Die Aachener Pfarrkirche St. Peter, zu Beginn des 18. Jahrhunderts an der Stelle eines römischen Gotteshauses, von dem nur der Turmunterbau bis heute erhalten blieb, errichtet, hatte eine reiche Innenausstattung (z. T. nach Entwürfen des zwischen Rhein und Maas führenden Rokoko-Architekten Couven) und eine prächtige Rokoko-Ausmalung erhalten; der Verstandnislosigkeit des 19. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, die Stilreinheit dieses hervorragenden Innenraumes zu zerstören.

Nun ist unter Beratung durch die Rheinische Denkmalpflege dank der Initiative von Oberpfarrer Professor Dr. Hünnermann durch Ägidius Emonts-Alt (Aachen) jener köstliche Innenraum zurückgeschenkt worden. Mit Recht ist man zur Helligkeit des ursprünglichen Zustandes, den eingehende Voruntersuchungen ergaben, zurückgekehrt: der Grundton ist ein Elfenbeinweiß, das sich bisweilen in kaltes Weiß und Silbergrau wandelt, mit kluger Effektberechnung wurde an Altären, Säulen, Gewölben und Fensterleibungen Vergoldung vorgenommen, die Abschlußwände hinter den weißen Stuckaltären hat man mit einer gelblich-rötlichen Hintergrundfarbe bemalt, so daß die Plastik jener schönen Barockwerke noch stärker betont wird.

Für die alten Ausstattungsstücke wurde sonst der dunkle Holztön beibehalten, hier und da ist jedoch durch Neuvergoldung einzelner Teile zwischen dem hellen Farbton der Kirche vermittelt worden. Einige kleinere, aber nicht unwesentliche Änderungen in der Kirche (z. B. Beseitigung jüngerer Figuren von den Säulen des Mittelschiffes) haben das Gesamtbild wesentlich verbessert.

Der Raum ist hell und licht geworden. An die Stelle des Gedrücktseins und der Überladenheit trat die befreiende Wirkung des Weiten. Das Ganze ist von schönster harmonischer Geschlossenheit und ohne jede Vordringlichkeit des einzelnen, so daß diese Barockausmalung in ihrer vornehmen Sachlichkeit auch durchaus gegenwartsnahe wirkt. Bei aller Gedämpftheit der Farben wird durch den getönten Hintergrund der Hochaltar als der sakrale Mittelpunkt des Gotteshauses erfreulich betont.

Und trotz aller Schlichtheit ist der Gesamteindruck der Kirche ein durchaus lebendiger; die barocken Ausstattungsstücke im Holztön und das zu Beginn des 18. Jahrhunderts über der Vierung durch J. C. Bollenrath gemalte figuren- und farbenreiche Deckengemälde, das sich nach seiner glücklichen Auffrischung wider Erwarten ausgezeichnet in das Hell der Neuausmalung einfügt, beleben gut den Innenraum. Über dem Ganzen liegt die Wärme des Barock, die leichte Zierlichkeit des Rokoko. Wie in Bollenraths Deckengemälde die Engelchen in fröhlichem Spiel am Triumph des hl. Petrus Anteil nehmen, so spielen auch Licht, Sonne und flackernde Kerzen mit köstlichen und immer wieder wechselnden natürlichen Reflexen auf dem strahlenden Weiß der Neuausmalung, die dadurch ständig in anderer Farbwirkung erscheint — das Rokoko diente dem Allerhöchsten mit der ganzen Heiterkeit seiner Zeit; diese jetzt wiedererweckte Freudigkeit des Innenraumes kann und wird auch heute den Menschen aus dem Dunkel vielfacher Not hinaufführen zu Fröhlichkeit in Gott.

H. Schiffers

## Praktische Kunstfragen

### FEUERSCHUTZ IN KIRCHEN, SCHLÖSSERN USW.

Für Monumentalbauten ist die Feuerschutzfrage darum besonders wichtig, weil deren Brände gewöhnlich auch für die umliegenden Bauten große Gefahren mit sich bringen, das Feuer wegen der Höhe der Räume schwer zu löschen ist, und es sich meist um historische Baulichkeiten von besonderem Wert handelt. Verfolgt man in der Tagespresse die Nachrichten über Schadenfeuer an Kirchen, Schlössern usw., so findet man, daß jahraus, jahrein erhebliche Werte vernichtet werden. Die naheliegende Frage „Muß das sein?“ ist seit Jahrzehnten mit einem glatten Nein zu beantworten. Die Voraussetzungen für die Bewahrung der Monumentalbauten vor Feuer und der damit oft verbundenen großen Verluste an Menschenleben sind: frühzeitige organisatorische und technische Maßnahmen wirksamen Brandschutzes.

Was man in dieser Hinsicht selbst an Monumentalbauten noch nachträglich leisten kann, zeigen die modernen Feuerlöschrichtungen im Aachener Münster. Dieser ehrwürdige Bau ist ein weltbekanntes Kulturdenkmal, an dessen Erhaltung natürlich viel gelegen ist. Während aber Dombauten neuerer Zeit Gewölbe haben, die von eisernen Konstruktionen getragen werden, besteht beim Aachener Bau die Tragkonstruktion für Dach und Decke (abgesehen von Verankerungen aus neuerer Zeit) ausschließlich aus Holz. Dieses ist natürlich im Laufe der Zeit durch die unter dem Dach herrschende Wärme vollkommen ausgetrocknet. Andererseits aber macht es gerade die alte Holzkonstruktion nötig, daß am Dach häufig Reparaturen erforderlich sind.

Man hat schon vor einigen Jahren Feuerschutzmaßnahmen beim Aachener Münster dadurch getroffen, daß man zunächst eine elektrische Meldeanlage und später ein Rohrleitungsnetz mit offenen Brausen einbaute. Dieses sollte durch die Motorspritze der Feuerwehr im Ernstfall gespeist werden. Da man dann diese Maßnahmen für ungenügend hielt, verbesserte man den Feuerschutz, indem man die offenen Brausen durch geschlossene Sprinkler mit Schmelzverschluß ersetzte. Zur Lieferung des im Brandfalle erforderlichen Löschwassers wurde eine Pumpe mit einer Fördermenge von 3 Kubikmetern in der Minute aufgestellt. Durch ein Umschaltventil kann bei Bränden in der Nähe des Münsters die Pumpe auch zum Speisen der Schlauchleitungen der Feuerwehr benutzt werden. Im Ruhezustand enthalten Rohrnetz der Kirche, Pumpe der Kirche, schon mit Rücksicht auf etwaige Frostgefahr kein Wasser, werden also erst im Brandfalle gefüllt. Zu diesem Zweck entnimmt die Pumpe das Löschwasser der städtischen Wasserleitung. Aus Sicherheitsgründen findet von Zeit zu Zeit eine Prüfung der Rohrleitung auf Dichtigkeit mit einem kleinen Luftkompressor statt, der durch einen Elektromotor von vier Pferdekräften angetrieben wird.

Um nun den Feuerschutz für das Aachener Münster nach ganz modernen Gesichtspunkten zu verbessern, ist der elektrische Teil der Pumpe von Brown, Boveri & Co. so ausgebildet worden, daß durch die Kontaktgabe der automatischen Feuermelder nicht nur die Feuerwehr herbeigerufen wird, sondern auch gleich die Sprinkleranlage automatisch ihr Naß sprudelt. Anlagen dieser Art sind bereits für Mühlen, Großgaragen, Fabriken mit



leicht entzündlichen Stoffen und ähnliche Betriebe installiert worden. Aber die Aachener Anlage ist infolge ihrer Vollautomatik und der Verbindung mit der Feuermeldeanlage besonders interessant. Diese arbeitet mit 6 Volt Gleichstrom. Da aber mit dieser Spannung nicht die für die Apparate nötigen Schaltleistungen übertragen werden können, zumal die Maschinen nicht im Münster selbst, sondern in einem 40 Meter davon entfernten Raume gegenüber der alten Taufkapelle aufgestellt werden mußten, so wird der Steuerstrom der Lichtleitung mit 220 Volt entnommen. Der Pumpenmotor ist unmittelbar an eine 5000-Voltleitung angeschlossen. Durch sinnreiche Einrichtungen ist erreicht, daß jede ungewollte automatische Einschaltung ausgeschlossen, dagegen das selbsttätige Funktionieren der Feuerlöschanlage zum Schutze des Münsters in jeder Weise gesichert ist. Außerdem kann auch der Ölschalter wie das Wasserventil von Hand bedient werden. Weiter ist dafür gesorgt, daß man auch den Motor nur zur Beobachtung seines Ganges kurzfristig ohne Öffnen des Wasserventils laufen lassen kann.

Nun wird gewöhnlich bei vorhandenen Monumentalbauten namentlich alter Bauart angewendet, daß Feuerschutzeinrichtungen im Verhältnis zur Seltenheit der Schadenbrände zu teuer sind. Außerdem wird namentlich bei Kirchen nicht selten angewendet, daß darin kaum überhaupt etwas brennen könne. Aber jeder Blick auf die Statistik der Brände von Monumentalbauten zeigt, daß diese durchaus nicht so selten sind und namentlich bei alten Baulichkeiten schwere Schäden, wenn nicht Vernichtung zur Folge haben. Die Verluste an Kunstschätzen sind bei alten Monumentalbauten überhaupt nicht zu ersetzen. Die Schadenfeuer an derartigen Baulichkeiten werden gewöhnlich auch darum sehr verhängnisvoll, weil Brandmauern fehlen, nicht selten ein Raum einfach an den andern gefügt ist und mitunter sogar noch durch angebaute Wohnhäuser die Gefahr vergrößert wird. Hinzu kommt, daß in alten Bauten für Monumentalzwecke Holz weitgehend, namentlich für die Tragkonstruktionen, verwendet worden ist. Bricht in derartigen Bauten ein Schadenfeuer aus, so wirken Turm und hohe Räume schlotartig auf die Flammen. Kein Wunder daher, daß infolge der sich entwickelnden Brandgase die Dachkonstruktionen Feuer fangen. Dann werden selbst Kupferedeckungen glühend und fangen an zu schmelzen. Der Fachmann weiß, daß sehr oft bei Monumentalbauten die Scheingewölbe durch hölzerne Dachkonstruktionen gehalten werden, die viele hundert Kubikmeter trockenes Holz enthalten. Bei Revisionsgängen findet man nicht selten in den oberen Räumen derartiger Baulichkeiten ein reiches Lager leicht brennbarer Gegenstände von alten Gemälden bis zu Paraffinkränzen, von Papierblumen bis zu Büchern usw. Daher erklärt es sich, daß die Schadenbrände in derartigen Bauten gewöhnlich reiche Nahrung finden.

Auch die Ursachen dieser Brände sind recht zahlreich. Wenn man selbst von der verbrecherischen Brandstiftung absieht, so kommen hauptsächlich in Betracht: Blitzschlag, Fehler der elektrischen Installationen, der Heizanlagen, offenes Licht bei leicht brennbaren Ausschmückungen, Instandsetzungsarbeiten an Dächern und Inneneinrichtungen, sowie Gefährdung der Monumentalbauten durch Feuer in der Nachbarschaft.

Unter den Vorbeugungsmaßnahmen weist Brandinspektor Fischer in seinem Merkblatt „Feuerschutz in Kirchen“, Verlag Jung, München, mit

Recht darauf hin, daß dem Blitzschutz besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden ist. Wirklicher Blitzschutz ist nämlich nur da vorhanden, wo die Blitzableitereinrichtungen nach modernen technischen Grundsätzen, also nach dem „Käfigsystem“ neben Auffangstangen auch alle metallenen Einrichtungen und Leitungen des Hauses mit der Ableitung bis in die feuchte Erde sicher verbunden sind. Dann muß aber eine derartige Blitzableiteranlage nach jedem Gewitter, mindestens aber einmal im Jahre, vom Fachmann kontrolliert werden.

Wenn heutzutage auch überall elektrische Installationen nach den Grundsätzen des Feuerschutzes ausgeführt werden, so sind doch ältere Anlagen in dieser Hinsicht unbedingt nachzuprüfen und zeitgemäß zu vervollkommen. Soweit Kirchen und ähnliche Monumentalbauten mit nicht einwandfreien Zentralheizungen oder elektrischen Wärme-einrichtungen ausgerüstet sind, müssen Öfen so installiert sein, daß keine brennbaren Gegenstände (Ausschmückungen) durch zu große Nähe entzündet werden können. Außerdem müssen derartige Heizeinrichtungen so umfriedet sein, daß niemand daran bei Gedränge Schaden nehmen kann, denn sonst kann nur zu leicht eine Panik ausbrechen.

Wird überhaupt noch offenes Licht verwendet, so muß man im Interesse der Feuersicherheit die Ausschmückungen möglichst sparsam halten oder aber nur flammssichere Materialien zulassen.

Da erfahrungsgemäß bei Instandsetzungsarbeiten an den Dächern und Türmen am häufigsten Brände ausbrechen, so sollen hiermit nur erfahrene Facharbeiter beauftragt werden, und eine genügend starke Feuerwache muß während dieser Arbeiten zur Stelle sein.

Monumentalbauten werden aber auch durch Brände benachbarter Häuser und Lager gefährdet. Feuergefährliche Materialien sollen daher in ihrer Nähe überhaupt nicht gelagert werden. Kann man vorhandene Kirchen, Schlösser usw. nicht von angebauten Räumen freigeben, so sollen sie durch Brandmauern getrennt werden.

Mit Recht weist Fischer auch auf die Gefahr des Funkenfluges hin und empfiehlt, alle Öffnungen (Fenster, Dachluken, Schallöffnungen) in Dach und Turm durch Drahtnetz zu sichern.

In den oberen Räumen und Dachböden soll nichts abgelagert werden, was Brandgefahr mit sich bringt. Die Beseitigung alten Gerümpels ist um so mehr zu fordern, weil hierdurch in Monumentalbauten die schwere Arbeit der Feuerwehr noch mehr als in Wohnhäusern gehindert wird.

Zur Bekämpfung der Brände soll man auch in Monumentalbauten Wasserleitungen verlegen, die an genügend Stellen Schlauchrollen haben. Handfeuerlöscher, Kübelspritzen, wassergefüllte Lösch-eimer usw. sind aber Vorsichtsmittel, die dort unbedingt vorzusehen sind, wo man sich zu größeren Einrichtungen nicht entschließen kann. Diese Apparate sollen überall da stehen, wo ein Brand gewöhnlich ausbricht, besonders auch unter den Dächern und in den Türmen anzutreffen sein. Ist aber eine ortsfeste Wasserleitung bis zum Dach und Turm vorgesehen, so kann im Ernstfalle die Feuerwehr an dem unteren Ende auch ihre Pumpe zur Verstärkung der Wasserwirkung anschließen. Natürlich sind die einleitend erwähnten Sprinkleranlagen dort, wo man für Museen, Schlösser, Kirchen usw. die Mittel dazu aufbringen kann, ein besonders wirksamer Feuerschutz.

Nun ist es leider Tatsache, daß alte Bauten gewöhnlich nicht genügend breite Treppen haben,

um im Fall der Gefahr die reibungslose Entleerung großer Besucherscharen zu ermöglichen. In dieser Hinsicht werden die Vorschriften über die Ausgänge bei den Theatern, Kinos usw. auch für die Monumentalbauten vorbildlich sein. Ein geschickter Architekt wird auch bei historisch wertvollen Bauten entweder die Eingänge entsprechend vergrößern oder ihre Zahl entsprechend dem Charakter des Gebäudes vermehren. Selbstverständlich müssen aber alle Türen nach außen aufschlagen und leicht beweglich sein. Da erfahrungsgemäß Stufen zu den Ausgängen hin sehr gefährlich sind, bei Bränden und Unglücken die Panik noch vergrößern, so kann man hier den Feuer- wie den Unfallschutz durch Rampen mit geringen Aufwendungen schnell wesentlich verbessern. Aber die Ausgänge sind außerdem durch Notbeleuchtung so kenntlich zu machen, daß sie auch dann noch erhellt sind, wenn die Hauptbeleuchtung unterbrochen sein sollte.

Neben der eigentlichen Feuersgefahr pflegt namentlich die Verqualmung die Panik zu erhöhen und die Löscharbeiten zu erschweren. Man wird daher auch dem Vorschlag von Fischer zustimmen müssen, daß eine fürsorgliche Verwaltung derartiger Baulichkeiten dafür sorgt, daß die Feuerwehr wenigstens einige der Fenster nach außen zu öffnen vermag. Bei alten und interessanten Monumentalbauten lohnen sich übrigens die Aufwendungen für den Feuerschutz schon dadurch, daß gerade hierdurch die Baulichkeiten erhalten bleiben, die den Fremdenverkehr heranziehen und damit auch wieder Einnahmen schaffen. Ing. P. Max Grempe, Berlin-Friedenau

## Bücherschau

### DAS NEUE „MISSAE DEFUNCTORUM“

Der liturgische Verlag Friedrich Pustet, Regensburg, hat bekanntlich vor einigen Jahren in seinem sogenannten neuen Gottwald-Missale sich an die schwierige Aufgabe gewagt, das Missale Romanum in neuer modern empfundener Ausstattung herauszugeben. Dieses Missale hat allenthalben freudige Aufnahme gefunden. Angesichts des liturgisch gemeisterten und symbolisch erfaßten Buchschmuckes ist der Wunsch brennend geworden, daß auch dem Schrifttypus an Stelle der Härte des Druckschriftcharakters die künstlerisch weiche und lebendige Eigenart der Handschrift zuteil werde. Damit würde zweifellos die bibliophil-ästhetische Idee im neuen Pustet-Missale noch mehr zur Geltung kommen. Alfred Gottwald, dessen Missale sich in der ersten und zweiten Auflage in drei Jahren glänzend durchsetzte, hat nun auch ein Totenmissale geschaffen. Der Verlag Pustet hat für diese Ausgabe, die in Klein-Folioformat erscheint, eine ganz neue Schrift verwendet. Sie paßt sich vorzüglich der künstlerischen Eigenart Gottwaldischer Illustrierung an. Aus dem richtigen Gefühl heraus, daß jede Ablenkung vom heiligen Texte vermieden werden sollte, ist auf reicheren Bilderschmuck ganz und auch auf Initialzeichnungen fast ganz verzichtet. So besteht der Schmuck außer dem Titel- und Kanonbild lediglich aus Kopfleisten und Vignetten. Auch ist an Stelle des liturgischen Rot eine gedämpftere, mehr ins Bräunliche gehende Farbe gewählt. Die Redaktion ist außerordentlich ausführlich. So ist der Übersicht halber die Sequenz in jeder Messe wiederholt. Auch die Orationen, bei welchen Singular und Plural zu berücksichtigen ist, sind regelmäßig zweimal gesetzt, einmal

im Singular und einmal im Plural. Damit ist eine dankenswerte Neuerung in Kraft getreten, insofern als die vielen Zwischenschaltungen in Klammern vermieden sind. Der „Ritus absolutiois“ ist zweimal aufgeführt: „präsenste und absente corpore defuncti“, jeder mit vollem Text und allen Rubriken und mit Noten. Der Text ist praktisch angeordnet. Höchst bemerkenswert ist die Gliederung der einzelnen Messen. Hier herrscht große Übersichtlichkeit, da jeder einzelne Text durch einen besonderen Titel hervorgehoben ist, z. B. Offertorium, Communio. Der Zelebrant braucht infolgedessen nie umzublättern, wenn er mit rituell vorgeschriebenen ausgebreiteten Armen betet oder singt. Im ganzen Missale ist keine Oration geteilt. Es ist hier alles vermieden, was den Zelebranten irgendwie stören könnte. Klare Konzentration bei der Feier des hl. Meßopfers ist als oberster Grundsatz betrachtet worden. Im ganzen Missale ist daher keine Oration geteilt. Die Präfation mit Noten ist auf zwei gegenüberliegende Seiten verteilt, die Präfation ohne Noten auf einer einzigen Seite untergebracht. Größte Mühe ist auf die Gliederung des Kanon gelegt. Hier ist darauf geachtet, daß der Priester nur dann umzublättern braucht, wenn die Hände frei sind. Jede Messe beginnt mit einer neuen Seite links oben mit Ausnahme der dritten Messe von Allerseelen. So ist eine überaus sinn-gemäße Textverteilung bei Handhabung dieses Missale für den Dienst am Altare erreicht.

Wir wünschen dem neuen Toten-Missale weiteste Verbreitung.

Richard Hoffmann

Sankt Wiborada, Bibliophiles Jahrbuch für katholisches Geistesleben, erster Jahrgang, herausgegeben von Dr. Hans Rost im Wiborada-Verlag, Westheim bei Augsburg. Der tätige katholische Publizist Dr. Rost gibt mit dem von ihm vorgelegten bibliophilen Jahrbuch katholisches Geisteslebens den Anstoß zu einem lebendig wachsenden Monument der katholischen Geistesgeschichte. So wie Sankt Wiborada, die St. Gallener Nonne und Patronin der Bücherfreunde, beim Einbruch der Hunnen vor allem die Rettung der Bücher empfahl, so will dies Jahrbuch die Bücher bergen für die endliche Dämmerung des materialistischen Zeitalters, das uns, wenn auch vielfach ermattend und zurückbleibend, umgibt. Seine Abhandlungen überstreichen die Geschichte der Bibliotheken, die Geschichte der Buchkunst, die Geschichte katholischer Geisteszentren, wobei in echter Tatsachenbetrachtung das Wirken der mittelalterlichen Klöster in die Nachbarschaft des Wirkens der großen katholischen Verlage des 19. Jahrhunderts gerückt wird. Bibliophile Köpfe, voran Kardinal Ehrle, der Erneuerer der Vatikaner, erfahren eingehende Würdigungen. Über Bücher, Ex libris, bibliophile Zeitschriften und Jahrbücher wird umfassende Heerschau gehalten. Auch wertvolle Abbildungen mittelalterlicher Buchkunst fehlen nicht. Die inhaltliche Fülle und geistige Weite des hier Begonnenen ist erstaunlich. Die thesaurierten Schätze der im Buch verewigten Welt strömen befreit in die Gegenwart herein, ausgegraben werden die kirchlichen Säulen, auf denen das Dach der Kultur schwebt und das weite Land wird dem Blick gezeigt, das noch zu bestellen ist, aber auch die Pflüger, Schriftsteller, Verleger und tatkräftige Freunde treten in Erscheinung und sind Antrieb und Unterpfand der Erfüllung.

JOSEF FENNER



## EIN NOTRUF DEUTSCHER KÜNSTLER

Zu einer neuen Schrift von Karl Gabr. Pfeill

In einem holländischen Verlag erschien soeben in deutscher Sprache eine Schrift von Karl Gabriel Pfeill „Zwischen Engeln und Frauen. Blätter an eine Freundin. Aus dem Nachlaß eines Frühverstorbenen bearbeitet und herausgegeben“ (Verlag „Het Venster Uitgevers“, Asten, Nordbrabant, Holland, 1933, Preis: 1.50RM.). Die Schrift wurde bereits 1929 geformt.

Damals war keine Möglichkeit zur Herausgabe. Heute aber hat sich vieles von dem erfüllt, was in dichterischer und doch wirklicher Vorschau in diesen Blättern sich ankündete. Es geht darum, zu zeigen, wie erbärmlich deutsches Künstlertum verstoßen war unter dem Ungeist des Mammonismus, unter der Glaubenslosigkeit und unter so mancher verdeckter Hohlheit, die sich noch pharisäisch groß gebärden wollte. Es war aus dem lebendigen Bewußtsein geschwunden, daß Herrschertum, Priestertum und Künstlertum in einem dreifachen großen Rhythmus das Leben gestalten müssen. Vergessen war vor allem der Künstler, der nicht den Massen schmeichelte mit billiger Sensation, sondern der seinen Beruf als göttliche Gabe faßte, als heiligen Auftrag an die Menschheit.

Diese Blätter Karl Gabriel Pfeills reden eine offene Sprache. Hier hat sich eine Seele ausgesprochen, die in die Nacht hineinhorchte nach Rettung, weil sie bei berufenen Trägern des Lichtes kein Verständnis und keine Hilfe fand. Wenn sogar heute Menschen kommen und mit billigen Worten über die letzte Sehnsucht aburteilen, die in solchem Bekenntnis ausbricht, dann kennzeichnen sie sich selbst als unwürdige Träger ihres Amtes und ihrer Sendung. Man möchte wahrlich wünschen, daß diese Blätter durch alle Sender und Lautverstärker in die Welt gegeben würden! Ob dann wohl Antwort käme? Es ist trostlos zu rufen und dann nur ein unermeßliches Schweigen festzustellen, wenn es darum geht, unseren Künstlern zu helfen. Leicht ist es, festzustellen, daß dieses oder jenes in der Schrift „bedenklich“ sei, daß man doch dieses oder jenes unterscheiden müsse. Wenn man sich darauf beschränkt, hat man allerdings den Sinn der Schrift nicht verstanden, daß sie ein Notruf ist. Auf solchen Notruf ist die einzige berechtigte Antwort: Hilfe. Unser Volk ist arm. Aber es bringt für vieles heute große Opfer. Nicht nur aus dieser Schrift, sondern aus einem offenen Blick in die Wirklichkeit, aus vielfältiger Erfahrung müssen wir leider sagen, daß unsere Künstler noch zu denen gehören, die am meisten leiden und am wenigsten Verständnis und Hilfe finden. Es liegt ihnen nicht und entspricht nicht ihrer Sendung, daß sie demonstrieren. Sie müssen von einem aufbauwilligen Volk und seinen Führern erwarten, daß man hilft und ihnen wieder den Platz im Volksganzen einräumt, der ihnen gebührt. Kirche und Staat haben da gleiche Aufgabe zu helfen, da beide in innerer Sendung und äußerem Wirken dem Künstlertum verbunden sind. Zu helfen hat jeder die Pflicht, der nur ein wenig weiß um die Berufung und Aufgabe der Kunst im Ganzen menschlicher Gemeinschaft. Wer dem Altare dient, soll auch vom Altare leben, d. h. von denen, die als Empfangende dem Künstler gegenüber treten und mit ihm verbunden sind. Wer ist das nicht?

Wilhelm Peuler S. J.

## NEUE GEBETBUCHBILDCHEN

Auf dem Gebiete der Gebetbuchbildchen, einem anscheinend künstlerisch nebensächlichen Gebiete, das aber durch das Erfassen allerweitester Kreise von eminent religiöser wie künstlerischer pädagogischer Bedeutung ist, macht sich immer mehr ein erfreulicher Wandel bemerkbar. Man kommt von der üblichen miniaturhaft verkleinerten Reproduktion älterer historischer Monumental- und Kirchenkunst ab und bringt dafür in entsprechenden Techniken neuzeitliche Entwürfe, wie in der besten Zeit dieses Gebietes, im 18. Jahrhundert.

So verlegt die „Gesellschaft für christliche Kunst“, Verlag, München, Wittelsbacherplatz 2, verschiedene neue Serien von farbigen Heiligenbildchen, Kinderszenen mit dem Christuskind in deutscher Landschaft von Peter Hirsch, eine Serie von A. Untersberger, die vor allem die Heidenmission bei den Kindern in lebendige Erinnerung bringen soll; es werden ostasiatische und afrikanische Kinder mit dem Jesuskinde in Beziehung gesetzt. Als eine deutsche Serie darf man die Bildchen nach Gemälden von Anton Rausch, Albert Figel, Oskar Martin-Amorbach, Paul Plontke bezeichnen. Besonders glücklich in ihrer zarten Lyrik sind die Schutzengel- und Herz-Jesu-Bildchen von T. Eisgruber. Derselbe Verlag bringt neuerdings auch doppelseitige Gratulationsbilder nach Radierungen. Den schönen und innigen Weihnachtsbildchen von M. E. Fossel folgen nunmehr ähnliche Gratulationskärtchen zur ersten hl. Kommunion in geschickter symbolisch-ornamentaler Anordnung von einem ungenannten Künstler.

Der Verlag „Ars sacra“ Josef Müller, München, hat in der Künstlerin J. B. M. eine geschickte Hand gefunden, die in lockerer Anordnung und kindlicher Einfühlung eine Fülle von geeigneten Motiven bringt. Es gibt Serien von 4—10 Darstellungen über das Christkind, die Hirtenkinder, die Passion, Schutzengel, Jesus, Maria, hl. Familie, kleine hl. Elisabeth, das Vaterunser, Heidenmission, sowie Fleißbildchen. Die Bildchen werden gerade vom erzieherischen Standpunkt sehr begrüßt werden.

Für höhere Ansprüche an Ausführung setzt die „Galerie für christliche Kunst“ (Deutsche Ges. f. chr. Kunst E. V.), München, Ludwigstr. 5, ihre Serie von Originalholzschnittbildchen fort. Es sind farbig kolorierte Passionsdarstellungen von R. Ritschert, verschiedene Heiligendarstellungen von Rose Reinhold und Ruth Schaumann und symbolische Darstellungen von Berta Schneider erschienen. Die letztere druckt nunmehr diese Auflagen auf einer Handdruckpresse auf besonders schönem Papier.

Georg Lill

## Berichtigungen

Im Jahrgang XXX (1933/34), Heft 1, S. 24, ist in dem Bericht über die Weltausstellung in Chicago von Karl Brauer bei kirchlichen Geräten u. a. A. Flemming angegeben. Wie wir soeben erfahren, sind die ausgestellten Arbeiten von Alfred Walter Fritzsche-Dresden, Akademie für Kunstgewerbe.

Die im gleichen Bericht auf S. 25 erwähnte Kasel von St. Ursula ist von der Bonner Fachschule für kirchliche Textilkunst des Verbandes der Paramentenvereine in Deutschland unter Leitung von Ella Brösch. Die rote Kasel mit Goldstickerei ist auch von dieser Schule und nicht, wie angegeben, von der Trierer Kunstgewerbeschule.



Phot. Girauday

#### CHRISTUS WIRD VOR PILATUS GEGEISSELT

Aus dem Psalter der Ingeborg von Dänemark. Pariser Schule, Ende des 12. Jahrhunderts. Chantilly, Museum Condé

### DER „CHRISTUS AN DER GEISSELSÄULE“

#### EIN LIEBLINGSMOTIV DER BAROCKEN ANDACHTSBILDNEREI

Von GEORG WEISE

An den katholischen Dorfkirchen des schwäbischen Oberlandes ist fast stets ein zu meist außen angebrachter Anbau zu finden, der in lebensgroßer Wiedergabe die Gestalt des Erlösers an der Geißelsäule enthält. „Kerkerheiland“ lautet die volkstümliche Bezeichnung. Auch in der Barockplastik der übrigen deutschen Landschaften ist das Motiv des Christus an der Geißelsäule vielfach vertreten. Als repräsentative Schöpfung der Andachtsbildnererei hat in der Periode des Barock der Christus an der Geißelsäule alle übrigen Vorwürfe — Schmerzensmann, Kreuztragender, Christus in der Ruh usw. — verdrängt, in denen sich in der Kunst des Mittelalters die Versenkung in die Passion des Herrn ausgesprochen hatte. Abgesehen von den Büsten des Ecce homo, dem Motiv der Pietà und der Wiedergabe des Gekreuzigten ist der Christus an der Geißelsäule für die Jahrhunderte nach der Renaissance das verbreitetste Thema einer evokatorischen Erinnerung an die Passionsgeschehnisse gewesen. Im Zusammenhang mit den Bemühungen um eine Ikonographie der Barockzeit würde es sich lohnen, auch diesem Bildmotiv nachzugehen und seine Beziehungen zu dem Andachtsleben festzustellen. Nur flüchtige Anregungen, die vor allem auf ein bisher noch nicht beachtetes Denkmälermaterial die Aufmerksamkeit lenken sollen, können in den vorliegenden Ausführungen gegeben werden. Ausdrücklich ist dabei zu betonen, daß sich unsere Untersuchung nicht auf die erzählenden Gruppen oder Darstellungen der Geißelung als historisches Geschehnis bezieht, sondern daß lediglich die Wiedergabe des Erlösers an der Geißelsäule als isolierte Einzelfigur der Andachtsbildnererei Berücksichtigung findet.





CHRISTUS AN DER GEISSELSÄULE ZWISCHEN PETRUS UND JOHANNES. — Toledo-Kathedrale. Um 1500

Über die Herkunft und die Zeit des Aufkommens des uns interessierenden Motivs bieten die bisher vorhandenen ikonographischen Hilfsmittel, in denen die Ikonographie der Barockkunst meist sehr stiefmütterlich behandelt wird, keine ausreichenden Angaben. Zumeist<sup>1)</sup> wird nur die schon seit dem früheren Mittelalter nachweisbare Geißelung als mehrfigurige Szene besprochen, wie sie in der Malerei und Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts, diesseits wie jenseits der Alpen, häufig dargestellt worden ist. Das Vorkommen als isoliertes Andachtsbildwerk wird für die Barockzeit festgestellt<sup>2)</sup> und in seiner ikonographischen Ausgestaltung, die in Italien erfolgt sein soll, mit dem Kult der in Rom, in der Kirche S. Prassede, verehrten Geißelungssäule in Verbindung gebracht, die bereits im Jahre 1223 von dem Kardinal Johann Colonna an den jetzigen Standort überführt worden ist<sup>3)</sup>. Einen unmittelbaren Hinweis auf diese nur etwa 70 cm hohe Steinsäule wird man in den zahlreichen Bildwerken der Barockzeit finden dürfen, die Christus neben einer niedrigen, ihm nur bis etwa zu den Hüften reichenden Säule wiedergeben. Als charakteristische Tatsache muß demgegenüber freilich hervorgehoben werden, daß gerade die ältesten nachweisbaren Darstellungen, genau wie die szenischen Wiedergaben in der Malerei und Plastik des Mittelalters und der früheren Stadien der Renaissance, übereinstimmend eine bis über das Haupt des Erlösers aufragende, hohe Säule zeigen.

Als erzählender Vorgang ist die Darstellung der Geißelung bereits in der romanischen Kunst zu finden. Auf dem Gebiet der Plastik wäre etwa auf die Kapitelle der auver-

<sup>1)</sup> Vgl. etwa Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I (Freiburg i. Br. 1928), S. 434 f. —

<sup>2)</sup> Vgl. Mâle, L'art religieux après le concile de Trente (Paris 1932) S. 263 ff. — <sup>3)</sup> Vgl. Mâle a. a. O., S. 263 f. sowie Keppler, Die Darstellung der Geißelung, Archiv für christliche Kunst 1884, S. 45.

gnatischen Kirchen von St. Nectaire und Issoire<sup>1)</sup> oder auf die Portalskulpturen von St. Trophime in Arles, Beaucaire und St. Gilles<sup>2)</sup> in der Provence zu verweisen. Aus dem Bereich der Malerei füge ich die Geißelungsszene (Abb. S. 185) aus dem Psalter der Ingeborg von Dänemark, einer nordfranzösischen Bilderhandschrift des späteren 12. Jahrhunderts<sup>3)</sup>, bei. Übereinstimmend zeigen die genannten Darstellungen die hohe, über den Kopf des Erlösers hinausragende Säule, an die Christus mit überkreuzten Händen gebunden ist. Wenn wir später der nämlichen Wiedergabe als Einzelfigur der Holzplastik begegnen, so ist ersichtlich mit der Isolierung der Hauptfigur aus dem Verband der erzählenden Darstellung zu rechnen, genau so, wie eine solche bei den übrigen Themen der gotischen Andachtsbilderei stattgefunden hat. Gerade den letzteren gegenüber ist freilich die Tatsache bezeichnend, daß sich der Christus an der Geißelsäule in der gotischen Holzskulptur kaum als Einzelbildwerk nachweisen läßt und daß er ersichtlich nicht zu denjenigen Darstellungsmotiven gehört haben kann, die wie der Kreuztragende, die Pietà oder der Schmerzensmann eine weite Verbreitung besaßen. In Deutschland sind mir aus der Zeit vor der Renaissance nur zwei Einzelfiguren des Erlösers an der Geißelsäule bekannt geworden, die beide aus dem schwäbischen Gebiet stammen und den Stilcharakter des 14. Jahrhunderts tragen<sup>4)</sup>, und bei denen beiden, wegen des verhältnismäßig kleinen Formats, unter Umständen die Herkunft aus einem Altarwerk mit erzählenden Szenen, aus dessen Zusammenhang sie gerissen wären, angenommen werden könnte<sup>5)</sup>. In den übrigen europäischen Ländern scheint sich mir das Vorkommen vor der Zeit der Renaissance, ja des werdenden Barock, überhaupt nicht belegen zu lassen<sup>6)</sup>. Einzig und allein in der Schweiz, soweit ich sehe, ist in einer lebensgroßen Steinfigur (Abb. S. 188) der Franziskanerkirche zu Freiburg, die das Datum 1438 trägt<sup>7)</sup>, ein einwandfreier Beweis für die Tatsache zu finden, daß auch schon die Skulptur des späteren Mittelalters den Christus an der Geißelsäule als isolierte Einzelfigur gekannt hat. Aus der geringen Zahl der erhaltenen Beispiele wird man mit einiger Sicherheit den Schluß ziehen dürfen, daß das Motiv des Erlösers an der Geißelsäule, soweit es als Einzelbildwerk vorkam, jedenfalls nur eine zeitlich wie örtlich verhältnismäßig umgrenzte Bedeutung besessen haben kann. Erst in der Periode der Gegenreformation und der Anfänge des Barock ist anscheinend eine weitere Verbreitung erfolgt und läßt sich eine größere Beliebtheit feststellen.

Von Bedeutung erscheint es mir unter diesen Umständen, — und dies ist der Grund, der mich zu meinen gegenwärtigen Ausführungen veranlaßt —, daß Spanien, gegenüber den anderen europäischen Ländern, ein wesentlich anderes Bild des Denkmälerbefundes bietet und daß wir hier schon in der Zeit um 1500 eine große Beliebtheit des uns beschäftigenden Motivs nachzuweisen vermögen. Auf den von mir im Verlauf der letzten Jahre unternommenen Forschungsreisen ist eine recht erhebliche Zahl von plastischen Einzelfiguren des Christus an der Geißelsäule zu meiner Kenntnis gelangt, die alle noch der Zeit der Renaissance, ja zum Teil noch der Periode der Spätgotik angehören. Ausgesprochen den Charakter der Spätgotik trägt die nahezu lebensgroße Wiedergabe in der Pfarrkirche S. Miguel zu Segovia (Abb. S. 188), die ich bereits im ersten Band meiner „Spanischen Plastik“ veröffentlichten konnte. Gleichfalls noch spätgotisch sind je eine analoge Darstellung in der Stiftskirche zu Torijos und in dem Kloster der Franziskanerinnen zu Escalona, beide in der Provinz Toledo gelegen. Bedeutungsvoll unter den frühen Zeugnissen ist vor allem der noch spätgotische, jedoch schon der Zeit um 1500 angehörende Altar der Capilla del Cristo de la Columna, einer der Kapellennischen im Chorumgang der Kathedrale von Toledo, der den Erlöser an der Geißelsäule zwischen den knienden Figuren der Apostel Petrus und Johannes (vgl. Abb. S. 186) zeigt. Leider ließ sich wegen der geringen Entfernung des den Eingang der Kapelle abschließenden Gitters keine befriedigende Gesamtaufnahme der Altarnische anfertigen. Eine dem Christus an der Geißelsäule geweihte Kapelle besitzt in Toledo

<sup>1)</sup> Vgl. Bréhier, *Les épisodes de la Passion dans la sculpture romane d'Auvergne*, *Gazette des Beaux-Arts* 67 (1925), S. 59 ff. u. S. 67. — <sup>2)</sup> Vgl. Bréhier, *L'art chrétien* (Paris 1918), S. 236 ff. sowie die Abb. bei Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads* (Boston 1923), Nr. 1296 f. und 1321 f. — <sup>3)</sup> Vgl. Duportal, *Le psautier de la reine Ingebourg du Musée Condé et les vitraux de Chartres*, *La Revue de l'art ancien et moderne* 52 (1927), S. 193 ff. — <sup>4)</sup> Vgl. Baum, *Katalog der deutschen Bildwerke der Stuttgarter Altertümersammlung* (Stuttgart 1917), S. 108; Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220—1440* (Augsburg 1930), S. 200 u. Abb. 289. — <sup>5)</sup> Vgl. Verres, *Zur Konstanzer Bildschnitzerei im frühen 14. Jahrhundert*, *Pantheon*, Bd. II (1928), S. 361. — <sup>6)</sup> Vgl. etwa die Beispiele bei Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France* (Paris 1922), S. 96 f. — <sup>7)</sup> Vgl. Reiners, *Der Meister des Heiligen Grabes zu Freiburg* (Schweiz), *Oberrheinische Kunst* IV. (1929/30), S. 32 u. Taf. 17.





Segovia, S. Miguel  
15. Jahrhundert



CHRISTUS AN DER GEISSELSÄULE  
Tonijos (Toledo)



Franziskanerkirche, Freiburg  
in der Schweiz. 1438

auch die Pfarrkirche S. Justo y Pastor<sup>1)</sup>; an der Altarwand sind die um 1507 entstandenen Freskogemälde, die den Baumeister Juan Guas und seine Frau kniend als Stifter darstellen, wohl in Beziehung zu dem heute nicht mehr an seinem ursprünglichen Standort vorhandenen Kultbild, das der Kapelle den Namen gab, zu denken. Ähnlich wie an dem Altar des Cristo de la Columna in der Toledaner Kathedrale ist die Anordnung auf einem noch der Frührenaissance zuzuweisenden Altärrchen im bischöflichen Palast zu Segovia, in dessen Schrein der Erlöser an der Geißelsäule zwischen zwei knienden Aposteln, gleichfalls wohl Petrus und Johannes, steht. Aus dem Zentrum Spaniens, vor allem aus Toledo und seiner Umgebung, stammen sämtlich die bisher genannten Bildwerke, die ich als die frühesten, mir bekannt gewordenen Beispiele anzuführen vermag. Mit dem Übergang zur Renaissance tritt das Thema auch im weiteren Umkreis in zahlreichen plastischen Einzelfiguren auf, um dann in der Periode des Barock allgemeinste Bedeutung zu gewinnen. Als Schöpfungen verhältnismäßig frühen Datums wären in Burgos der Christus an der Geißelsäule im oberen Aufbau des zwischen 1522 und 1526 entstandenen Hochaltars der Condestable-Kapelle<sup>2)</sup>, sowie die Wiedergabe des gleichen Themas an dem Doppelgrabmal der Eltern des 1535 verstorbenen Stifters in der zu der Pfarrkirche S. Gil gehörigen Capilla de la Natividad<sup>3)</sup> zu erwähnen. Wohl von dem anonymen Meister der plastischen Teile des Hochaltars der Condestable-Kapelle sind die beiden ganz vorzüglichen, aus Holz geschnitzten Einzelfiguren in der Katharinenkapelle der Kathedrale zu Burgos<sup>4)</sup> und in der Klosterkirche S. Agustin in Dueñas bei Palencia (Abb. S. 189) geschaffen worden<sup>5)</sup>. Aus der späteren Zeit der Barockplastik mag es genügen, als Beispiel den lebensgroßen Christus an der Geißelsäule in der

<sup>1)</sup> Vgl. Mayer, Toledo (= Berühmte Kunststätten, Bd. 51), S. 111. — <sup>2)</sup> Vgl. meine „Spanische Plastik“, Bd. III, Taf. 207 sowie S. 132f. — <sup>3)</sup> Vgl. Betolaza y Esparta, La iglesia de San Gil de Burgos (Burgos 1914), S. 21. — <sup>4)</sup> Vgl. „Span. Plastik“, Bd. III, 1, Taf. 223 ff. — <sup>5)</sup> Der Mitte des 16. Jahrhunderts gehören der Christus an der Geißelsäule im Mittelfeld des Hochaltars der Capilla del Obispo in Madrid (Span. Plastik III, 2, Taf. 355) sowie derjenige an dem Grabmal der Marqueses de Poza in S. Pablo in Palencia (a. a. O. Taf. 365) an.



SCHMERZENSMANN  
Dueñas (Palencia), S. Agustin  
Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts

Kirche des Nonnenkonvents Sta Clara in Toro (Prov. Zamora) anzuführen, dessen Wiedergabe in der graphischen Arbeit eines modernen Spaniers zugleich die Beteiligung derartiger Figuren an den Prozessionen der Semana santa zu veranschaulichen vermag (Abb. S. 190).

Meine Bemühungen um eine Erschließung und Erforschung der spanischen Plastik haben bisher nur die nördlichen Landschaften und die wesentlichsten Teile von Neu-Kastilien berücksichtigt. Auch konnten die Nachforschungen nicht so in die Breite gehen, wie es eine inventarisatorische Aufnahme des Denkmälerbestandes zu tun hätte. Immerhin wird bereits auf Grund des bisher Erreichten die Tatsache als bedeutungsvoll hervorgehoben werden können, daß Spanien, im Gegensatz zu den übrigen europäischen Ländern, das Motiv des Christus an der Geißelsäule, als isolierte Einzelfigur, schon in der Zeit um 1500 und in den früheren Stadien der Renaissance in verhältnismäßig zahlreichen Beispielen besitzt. Auch die Unabhängigkeit von Rom und der dort aufbewahrten steinernen Passionssäule läßt sich aus dem Umstand erweisen, daß gerade die älteren unter den erhaltenen plastischen Wiedergaben, genau wie die Darstellungen des Mittelalters, eine hohe, über den Kopf des Erlösers hinausragende Säule zeigen, und daß erst allmählich die niedrigere, in Höhe der Hüften endende Säule an deren Stelle getreten ist<sup>1)</sup>. Anscheinend hat das Motiv des Christus an der Geißelsäule, in der Kunst wie im Andachtsleben, in Spanien bereits in der Zeit um 1500 eine Bedeutung besessen, zu der im übrigen Europa in der nämlichen Periode die Parallelen fehlen. Seine Ausbreitung und die Wertschätzung, die es in der Barockzeit erlangt hat, treten unter diesen Umständen vielleicht in den Zusammenhang der sonstigen

weitgehenden Anregungen, durch die Spanien im Zeitalter der Gegenreformation für die Welt des religiösen Fühlens und ihren Ausdruck in der bildenden Kunst maßgebend geworden ist<sup>2)</sup>. Schon von dem spanischen Forscher Elias Tormo y Monzó<sup>3)</sup> ist der Nachweis erbracht worden, daß der neue ikonographische Typus der Purissima oder der Unbefleckten Empfängnis, der für die gesamte Barockkunst den mittelalterlichen Vorwurf der Mutter mit dem Kind als die beliebteste Form der Wiedergabe Mariä ablösen sollte, in Spanien seine Heimat besitzt. Etwa um 1500, in der gleichen Zeit, die uns die ersten Beispiele des Christus an der Geißelsäule bietet, ist das neue ikonographische Schema, in Anlehnung an die Darstellung von Mariä Himmelfahrt, in Spanien ausgebildet worden. Von einer ähnlichen Bedeutung des gegenreformatorischen Spaniens, die dem Einfluß und der Verbreitung der spanischen, mystischen und asketischen Literatur und der Wirkung der großen spanischen Heiligen des 16. Jahrhunderts parallel geht, dürfte die plötzlich auch in den anderen Ländern einsetzende Beliebtheit des Christus an der Geißelsäule zeugen. Gerade in der leidenschaftlichen und anschaulichen Versenkung in die Passion des Herrn, für die der neue bildliche Vorwurf zum wesentlichsten künstlerischen Mittel einer realistischen Vergegenwärtigung wird, hat die spanische Frömmigkeit ja zu allen Zeiten ihr besonderes Kennzeichen besessen. Auch aus dem religiösen Schrifttum und den Urkunden über das religiöse Leben Spaniens im 16. Jahrhundert ließen sich vielleicht Angaben zur Bestätigung meiner Thesen beibringen. Professor Sauer in Freiburg macht mich auf die Möglichkeit eines Zusammenhangs des Kultus des Christus an der Geißelsäule mit der in Spanien häufigen Selbstgeißelung der Mitglieder der zahlreichen Bruderschaften aufmerksam. Mir selbst will vor allem eine Stelle im 39. Kapitel der Autobiographie der hl. Theresa bedeutsam erscheinen, in der die große Mystikerin berichtet, daß sie sich mit einem dringenden Gebetsanliegen

<sup>1)</sup> Die oben angeführten Figuren in Burgos und Dueñas bieten anscheinend eines der frühesten Beispiele dieses Typus. — <sup>2)</sup> Vgl. meine Ausführungen in dem Aufsatz „Die spanische Kunst im Zeitalter der Gegenreformation“ in Bd. 27 dieser Zeitschrift, S. 314. — <sup>3)</sup> Vgl. Tormo y Monzó, *La Inmaculada y el arte español* (Madrid 1915).





KARWOCHENPROZESSION MIT CHRISTUS AN DER GEISSELSÄULE  
IN TORRO. — Gemälde von J. S. Solana

in eine der zum Kloster gehörigen Kapellen (ermita) begab, in der der Christus an der Geißelsäule stand<sup>1)</sup>. Auch an anderen Stellen ihrer Schriften<sup>2)</sup> bringt die Heilige ihre besondere Verehrung für den Erlöser an der Geißelsäule zum Ausdruck und nennt sie diesen „Paso“ unter den für die Betrachtung und eindringliche Vergegenwärtigung des Leidens wichtigen Vorgängen. Ein eingehenderes Studium der spanischen religiösen Literatur der gegenreformatorischen Periode wird vielleicht noch weitere Hinweise und Möglichkeiten der Verknüpfung bringen. Angeregt durch den Eindruck, der sich mir aus der Erforschung der Denkmäler ergab, sollen meine Ausführungen nur die von mir angedeutete These zur Diskussion stellen und zugleich einige der wertvolleren unter jenen frühen spanischen Beispielen des Christus an der Geißelsäule zu allgemeinerer Kenntnis bringen.

## DER NEUE IKONENSAAL DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Von W. ZALOZIECKY

Seit dem Weltkrieg läßt sich in allen Schichten der Bevölkerung ein ständig zunehmendes Interesse für Osteuropa beobachten, und es ist daher zu begrüßen, daß die neue Generaldirektion des Kaiser-Friedrich-Museums nun einen Saal zur Verfügung gestellt

<sup>1)</sup> Ich zitiere die Vida der Heiligen nach der von P. Silverio de Santa Teresa herausgegebenen Ausgabe der Obras (Burgos 1922). Die betreffende Stelle (S. 329) beginnt: Fuéme, estando así, a una ermita bien apartada, que las hay en este monasterio, y estando en una, adonde está Cristo a la Columna, suplicandole me hiciese esta merced, oí que me hablaba una voz . . . — <sup>2)</sup> Vgl. a. a. O., S. 87f., 92, 456.



DER IKONENSAAL IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM  
Im Mittelpunkt Ikonostasis von der Insel Chios aus dem 18. Jahrhundert

hat, der zum mindesten eine gute Vorstellung von den wichtigsten Entwicklungsetappen der osteuropäischen Malerei vermittelt.

Dem westeuropäischen Besucher wird es nicht leicht fallen, sich sofort in dieser ihn auf den ersten Blick etwas fremd anmutenden Kunstwelt zurecht zu finden. Gelangt er von den reichen Schätzen der mittelalterlichen abendländischen Malerei des Kaiser-Friedrich-Museums hierher, so wird ihm wohl die Verwandtschaft der frühen Trecentomalerei, hauptsächlich Venedigs, mit den Denkmälern des Ikonensaals auffallen. Das sind aber die einzigen Denkmäler, die sich aufeinander beziehen lassen und die durch ihre satte Farbenpracht, ihre Goldhintergründe, Bilderrahmen und ihre idealistisch-abstrakte Malweise aus dem Rahmen der übrigen Denkmäler mittelalterlicher Malerei herausfallen.

Und doch ist es nicht schwer, sich in diese Welt einzufühlen, wenn gleich die byzantinische Kunst eine andere Einstellung wie die abendländische verlangt. Sie ist vor allem hieratischer, feierlicher und weltentrückter. Sie ist wie die ganze byzantinische orthodoxe Religion weltabgewandter; sie versetzt in feierliche, weihevollen Stimmungen, die durch die zeremoniöse Liturgie, durch den durchgeistigten Ritus und durch die idealistische Malerei erzielt werden. So bilden Ikone und Ikonenmalerei gerade eines der wichtigsten Mittel, den Geist der byzantinischen religiösen Welt näher zu erfassen.

Im Hintergrunde des Ikonensaals fällt eine Ikonostasis auf, d. h. eine Bilderwand, die den eigentlichen Träger der Ikonen bildet (Abb. S. 191) und einen unumgänglichen Bestandteil einer jeden byzantinischen Kirche darstellt. Unsere Ikonostasis mit ihrer reich vergoldeten Holzschnitzerei stammt von der Insel Chios aus dem 18. Jahrhundert. Durch ihre etwas konservativen Formen verrät sie ihre Abstammung aus dem griechischen Mittelmeerkreis. Auch ihr oberer Abschluß mit den geschnitzten Drachentieren kommt in Griechenland und in den Balkanländern öfter vor. Rechts und links von der sog. Zarentür, die nur während des Gottesdienstes geöffnet ist, stehen gewöhnlich in der griechi-





IKON AUS DER SCHULE VON NOVGOROD  
15. Jahrhundert

schen Kirche Leseplatte (Trapezen), von denen aus das Evangelium verlesen wird. Eine Vorstellung davon erhalten wir durch das Proskynitarion rechts von der Ikonostasis, das ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert stammt.

Die kleine Ikonostasis des Kaiser-Friedrich-Museums gibt uns ein Bild von der Eigenart der byzantinischen Liturgie, die im Gegensatz zum römisch-katholischen Ritus die heilige Opferstätte vor den Augen des Beschauers verbirgt. Die Bilderwand trennt die Gemeinde vom Altar; die heilige Messe vollzieht sich hinter der Bilderwand. Dadurch allein wird die Abgeschlossenheit und Feierlichkeit der griechisch-katholischen Liturgie erreicht.

Außerdem birgt die Ikonostasis Ikonen in sich und gehört zum künstlerischen Mittelpunkt der bildlichen Ausschmückung einer griechisch-katholischen Kirche. Die nach einem strengen Kanon geregelte Anordnung der Ikonen trägt einen dogmatisch-repräsentativen Charakter und unterscheidet sich dadurch von römisch-katholischen Altarbildern. Die unteren Rahmen sind mit strengen, feierlich-repräsentativen Heiligenbildern mit Christus und der Muttergottes an der Zarentür ausgefüllt. Über der Zarentür befindet sich das sog. Mandilion, während die Türen selbst mit Evangelisten geschmückt sind. Die obere Bilderreihe enthält die sog. Feste des Herrn mit dem heiligen Abendmahl in der Mitte, darüber Christus als Weltrichter, streng und unerbittlich, zwischen den Aposteln thronend. Den Abschluß bildet der Gekreuzigte mit Johannes und Maria.

Die großen Ikonen, die wir hier an den Wänden hängen sehen, gehören alle zu solchen



GEBURT CHRISTI

Ikon aus der Schule von Novgorod. Ende des 15. Jahrhunderts

Bilderwänden und sind eng mit ihnen verbunden. Im Gegensatz zum Abendlande hat die osteuropäische Malerei das Heiligenbild nie säkularisiert, d. h. es nie aus dem Zusammenhang mit der Bilderwand herausgerissen. Einzel-Ikonen bilden Ausnahmen und wurden meistens auch zusammen, z. B. in einer Zimmerecke vor einer brennenden Öllampe aufgestellt.

Es sind dies Gepflogenheiten der griechischen Kirche, die einen tiefen künstlerischen und zugleich geistig religiösen Sinn haben. Daß diese Traditionen manchmal auch nach dem Abendland verpflanzt wurden, beweist z. B. die Tatsache, daß venezianische Patriarchenfamilien bis in die Renaissancezeit hinein Hausikonen als eine Art von Laren und Penaten verehrten.

Nur ein geübtes Auge wird die im Kaiser-Friedrich-Museum hängenden Ikonen nach ihren einzelnen Gebieten und Schulen unterscheiden können. Es fällt eine gewisse Uniformität auf, die alle jene Malwerke miteinander verbindet. Diese Einheitlichkeit der formalen Mittel, des farbigen Auftrags, der abstrakten Stilisierung geht auf die Urquelle dieser Kunst, auf die byzantinische Malerei zurück. Zwar neigen die verschiedenen osteuropäischen Nationen dazu, die Tatsache der Abhängigkeit ihrer Kunstentwicklung vom byzantinischen Nährboden kurzweg zu leugnen, und die zu ihnen aus Byzanz verpflanzte Ikonenmalerei für ihre nationale Kunst in Anspruch zu nehmen, aber gerade die Einformigkeit des Verlaufs der Ikonenmalerei in ganz Osteuropa bestätigt ihre Abhängigkeit von einem byzantinischen Nährboden. Innerhalb dieses einheitlichen byzantinischen Stils besitzen wir verschiedene Schulen und Filiationen, die wir auch an dem kleinen



Vorrat gut gewählter Vertreter der verschiedensten Richtungen im Kaiser-Friedrich-Museum beobachten können.

Am besten sind die russischen und italo-byzantinischen Malschulen vertreten. Eine Vorstellung von der Novgoroder Schule erhalten wir durch die Ikone mit den vier Heiligen aus dem 15. Jahrhundert (Geschenk des Herrn Heilbronner) und durch eine zweite, die oben die Verkündigung, Christus in der Vorhölle, unten Heiligendarstellungen (Leihgabe der russischen Staatlichen Museen) enthält (Abb. S. 192). Die letzte Ikone ist koloristisch sehr abgetönt, vor allem wird die Eintönigkeit der Heiligenfiguren unten, die frontal und bewegungslos vor dem Beschauer stehen, durch die farbig-unruhige Ornamentik der Mäntel belebt.

Diese Ikonen verraten, wie hoch die Malkultur in den von Byzanz beherrschten osteuropäischen Malschulen war und daß der künstlerische Hauptinhalt der Ikonen in ihrer Farbigkeit bestand. Eine sehr intensive Koloristik verrät auch die Darstellung Christi mit zwei Heiligen (Leihgabe des Prof. M. Winkler, Königsberg). Unter dem Einfluß der Malerei des Paläologenzeitalters steht die kleine Ikone mit der Geburt Christi (Abb. S. 193). Sie ist in der Darstellung der Landschaft, der Felsen noch durchaus konventionell, das Neue zeigt sich aber in der stärkeren Verräumlichungstendenz und der psychischen Belebung der Figuren. Diese Ikone dürfte aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen<sup>1)</sup>

Die Moskauer Schule, welche die Novgoroder ablöste (ihr gegenseitiges Verhältnis ist noch nicht ganz geklärt), ist durch Christus als Weltrichter aus dem 16. Jahrhundert (Leihgabe der Russischen Museen) und durch die Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem aus der Wende des 16./17. Jahrhunderts (Leihgabe) vertreten. Die erste Ikone ist noch ganz traditionell-byzantinisch. In weltabgerückter Erhabenheit auf einem von Cherubinen getragenen, von symbolischen Regenbogenfarben umgebenen Thron sitzt der hier als strenger und unerbittlicher Richter dargestellte Christus. Der Einzug in Jerusalem (Abb. S. 195), eine der qualitativsten Ikonen der ganzen Sammlung, verrät bereits den Umschwung, der sich im 16. Jahrhundert in der Moskauer Malerei vollzogen hat. Byzantinisch ist noch das allgemeine ikonographische Thema und mehr oder weniger der Figurenstil. Dagegen ist die Landschaft, die Architekturdarstellung und die Vegetation vom abendländischen Naturalismus erfüllt, aber nicht etwa so, daß man nun in Moskau naturalistisch auf Grund einer neuen Naturbeobachtung die Außenwelt wiedergegeben hätte, sondern man entlehnte fertige naturalistische Vorbilder vom Westen in derselben Weise wie man durch Jahrhunderte fertige byzantinische Malschemen übernommen hatte. Aus dem 16. Jahrhundert stammt noch eine Madonna des Eleusatypus aus der Sammlung Sarre (Abb. S. 197). Der Typus dieser aus der byzantinischen Kunst eigentlich herausfallenden Darstellung einer innigen Verbindung von Kind und Mutter geht auf die berühmte Wladimirsche Muttergottes zurück, deren Entstehung zu den strittigsten Fragen der russischen Kunstforschung gehört. Leider ist das Bild ziemlich stark übermalt worden.

Von den späteren Darstellungen der Moskauer Schule erwähnen wir die Darstellung des strengen Madonnentypus der sog. Hodogetria aus dem 17. Jahrhundert mit starker Stilisierung der Falten und Gesichtszüge und einem bräunlichen Kolorit. Zwei Ikonen, und zwar eine Darstellung im Tempel mit dem Höllenrachen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und die Darstellung der Lobpreisung Marias leiten bereits zu den miniaturartigen Ikonen der sog. Stroganoff-Schule über. Die Darstellung der Lobpreisung Marias, deren Replik sich in Syrakus im Palazzo Bellomo befindet, ist in Massenkombinationen von Figuren aufgelöst und besitzt in der Koloristik und Raumauffassung starke abendländische Einflüsse.

Eine gute Auswahl besitzen wir auch aus der italo-byzantinischen Schule, in der sich die spätbyzantinische Malerei formte und deren Einfluß sich auf alle von Byzanz beeinflussten Gebiete ausgebreitet hat. An einigen Madonnentypen lassen sich die Veränderungen innerhalb dieser Schule beobachten, nämlich das immer stärkere Überhandnehmen der italienischen Einflüsse. In der großen monumentalen Darstellung der sog. Glykophylusa (Abb. S. 197) aus dem 15. Jahrhundert, die höchst wahrscheinlich aus der kretischen Schule stammt, mischen sich bereits abendländisch-italienische Züge in die noch byzantinisierende Auffassung. Die plastische Wiedergabe des menschlichen Körpers, die Model-

<sup>1)</sup> Eine ausgezeichnete farbige Reproduktion des Bildes ist bei Piper erschienen. Vgl. die Besprechung in „Die christliche Kunst“, XXIX. Jahrgang (1932/33), S. 264.



EINZUG CHRISTI IN JERUSALEM  
Ikone der Moskauer Schule. Um 1600

lierung der Gesichter, die formale Durchbildung der Komposition verraten den erstarken Einfluß italienischer Frührenaissance, während zwei andere Madonnendarstellungen aus dem 16. Jahrhundert nur noch in der Stilisierung des Gewandes den Zusammenhang mit der italo-byzantinischen Schule verraten. Ein spätes Denkmal dieser Richtung stellt die Verkündigung von Emanuel Tzane (1640) dar, die barocke Motive mit byzantinischer Bildtradition verschmilzt.

In zwei Vitrinen sind kunstgewerbliche Gegenstände ausgestellt, unter denen einige holzgeschnittene Kreuze, kleine Tragaltären mit Ikonen und Pilgerflaschen zu erwähnen wären. Einige Madonnenbilder (Abb. S. 196) besitzen auch Metallbeschlüge, die das ganze Bild bis auf die Köpfe und Hände verhüllen und durch ihren Metallglanz die farbige Wirkung steigern. Die monumentale Malerei ist durch Kopien griechischer und russischer Fresken vertreten, die im benachbarten Saal Aufstellung gefunden haben.

Die Errichtung des Ikonensaals im Kaiser-Friedrich-Museum ist sowohl vom wissenschaftlichen als auch vom Standpunkt der Besucher zu begrüßen, weil er einen Überblick über ein wenig erforschtes und wenig bekanntes Gebiet ermöglicht und dadurch sowohl unser Wissen als auch unsere Anschauung erweitert.



# HANS BALDUNG GRIEN UND DER EINFLUSS GRÜNEWALDS

Von KURT SCHLEYER

Daß der junge Baldung bestimmende Eindrücke auf sein späteres künstlerisches Schaffen in Albrecht Dürers Werkstatt und Schule empfangen hat, wird sowohl durch stilistische Merkmale mannigfacher Anlehnung, die sich besonders in Baldungs graphischem Werk nachweisen läßt, als auch durch biographische Daten aus dem Leben Dürers in der deutlichsten Weise bezeugt. Dagegen ist von je die Frage umstritten gewesen, ob und in welchem Maß von seiten Grünewalds eine Beeinflussung auf die Baldungsche Kunst wahrzunehmen sei. Bekannt ist, daß der Isenheimer Altar langegenug als Baldungs Schöpfung gegolten hat, und — ganz abgesehen von dieser irrtümlichen Verknüpfung — scheint ein Zusammenhang irgendwelcher Art zwischen dem Isenheimer Meister und dem des Freiburger Hochaltars naheliegend.

Indessen konnte eine derartige Hypothese außer auf allgemeine Kriterien der Stilvergleichung sich nur auf ein einziges Zeugnis berufen, welches geeignet ist, Baldungs Bekanntschaft mit dem Werk des Grünewald zu erweisen. Dieses ist der kunsthistorisch bedeutsame Holzschnitt „Die sieben Todsünden“, einer Bildfolge angehörend, welche Hans Baldung zur Illustration von Geilers von Kaysersberg Buch „granatapfel“ nach (vermutlich) Burckmayrschen Mustern gearbeitet hat. Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden<sup>1)</sup>, daß dieser Holzschnitt als der einzige der Reihe in stärkerem Maß von seiner Vorlage abweicht und in der Darstellung phantastischer Untiere eine Verbindung mit Grünewalds „Versuchung des hl. Antonius“ erkennen läßt. Da die Straßburger Ausgabe mit den genannten Illustrationen im Jahre 1511 erschienen ist, führte dieser Hinweis zu einer rückschließenden Datierung der Arbeiten am Isenheimer Altar<sup>2)</sup>.

Nunmehr scheint es mir möglich, zwischen ihnen einen noch tieferen Zusammenhang anzunehmen: nicht nur zum Zwecke kritischer Datierung, sondern darüber hinaus, um dem Verständnis von Baldungs Werdegang und der Würdigung seines Werkes zu dienen; denn ich hoffe, die Annahme einer geistigen Anregung und Befruchtung seiner Kunst durch die großen Isenheimer Malwerke mit Hilfe eines neuen wesentlichen Beweisstückes unterstützen zu können. Dabei handelt es sich, wie die Abbildung zeigt, um ein Gemälde, das den gleichen Gegenstand darstellt (Der hl. Antonius durch Dämonen versucht, 77x88 cm); das Original befindet sich im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, wo es als „Unbekannter Meister“ bezeichnet ist, nachdem man es früher dem Grünewald selbst zugesprochen hatte<sup>3)</sup>. Das Bild ist daher der Grünewaldkritik nicht unbekannt geblieben, aber trotz der gelegentlich geäußerten richtigen Vermutung, den Maler im Kreise der Nürnberger Schule suchen zu müssen<sup>4)</sup>, ist, soweit ich sehe, noch niemand auf denjenigen Dürerschüler gekommen, den seine oberrheinische Heimat und sein „zum Verwechseln“ ähnlicher Stil von vornherein in Grünewalds Nähe zu rücken scheint, eben Hans Baldung Grien<sup>5)</sup>.



MUTTERGOTTESBILD MIT SILBERBESCHLAG

Russisch

<sup>1)</sup> Kögler (Monatsschr. f. Kunstwissensch., Bd. 1, 1908, S. 56) ist mit seiner These im ganzen unangefochten geblieben. — <sup>2)</sup> Vgl. u. a.: H. A. Schmid „Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald“, S. 100. — Dehio (Gesch. d. dtsh. Kunst, 2. Aufl., Bd. III, S. 103) nennt irrtümlich statt des Versuchungsbildes das Einsiedlerbild. — <sup>3)</sup> So noch im Katalog von 1914, S. 127, Nr. 333. — Während also früher Grünewalds Hauptwerk unter dem Namen des Baldung bekannt war, hat man hier einen Grünewald vermutet, wo allem Anschein nach ein Baldungsches Bild vorliegt. Das gleiche ist noch zu wiederholten Malen vorgekommen. — <sup>4)</sup> Rieffel (Zeitschr. f. christl. Kunst, 1897, S. 170) hat Barthel Beham vermutet. — <sup>5)</sup> Das Bild hat mit dem Darmstädter Dominikus-Altar genau so wenig zu tun,



MUTTERGOTTES (TYP DER GLYKOPHYLUSA)  
Kretische Schule, 15. Jahrhundert



MUTTERGOTTES (TYP DER ELEUSA)  
Schule von Moskau, 16. Jahrhundert



Die Verbindung mit dem erwähnten Holzschnitt, der als sein Werk gesichert ist, gewährt einen festen äußeren Anhaltspunkt, ihm auch das Gemälde zuzuweisen. Die Abweichungen beider Stücke erklären sich auf ungezwungene Weise dadurch, daß der Holzschnitt thematisch etwas ganz anderes darzustellen hat und außerdem nach einem Vorbild gearbeitet ist, während für das Malwerk diese Beschränkungen fortfallen. Um so größere Beweiskraft haben die Übereinstimmungen beider Stücke: sowohl die Fledermausflügel und der geringelte Schweif des Höllenwesens links im Vordergrund als auch der hirschartige Kopf des dahinter hervorglotzenden Untiers lassen sich, wenn auch in anderer Verteilung, auf dem Holzschnitt ähnlich wiederfinden... Über die Entsprechungen zu Grünewalds „Versuchung“ braucht nicht viel gesagt zu werden: die menschliche Figur in der umgekehrten Diagonale; der gespaltene Bart; hier wie dort ein feindselig geschwungener Knüttel; dort zerrt eine vorgereckte Hand sein Haar, hier seinen Bart. Der Eindruck des andrängenden Schwarmes ist in ganz gleichartiger Weise gegeben: in beiden Fällen die aus unmittelbarer Nähe den Heiligen mißhandelnden Quälgeister, hinter ihnen grinsend und dräuend unheimliche Fratzen. Doch ist die Gestalt des Antonius nicht zu Boden gestreckt, sondern in die Lüfte erhoben, was auf eine Kenntnis des Schongauerschen Stiches hindeuten könnte.

Die Farbgebung ist echter Baldung in ihren kräftigen Tönen, der Gegensatz des nächtigen Blau zum leuchtenden Gelb der Wolken — unten — erinnert an den gleichen Farbkontrast bei „Pyramus und Tisbe“ (Berlin). Im ganzen erweckt das Bild farbig gesehen eher die Empfindung des Gruseligen als die des leibhaftigen Entsetzens wie bei Grünewald. Diese Lust an schaurigem Spuk ist für Hans Baldung etwas sehr Charakteristisches, man denke nur an seine Hexen, Satyrn und wilden Pferde! Daß er von den Bildwerken Grünewalds gerade dieses sich wiederholt zum Muster genommen hat, ist für ihn bezeichnend; keiner von seinen Zeitgenossen ließe sich hier mit ihm vergleichen, um ihm die Autorschaft des Kölner Bildes streitig zu machen.

Auch sonst trägt das Gemälde durchaus Baldungsches Gepräge, wenn auch, für sich betrachtet, manche Einzelheiten von seiner gewöhnlichen Handschrift abzuweichen scheinen. So könnte man einwenden, daß die ausdrucksarme Form von Armen und Händen wie auch die der Ärmel in ihren starren Querfalten Baldungs typische sorgsame Subtilität vermissen lassen. Doch findet man Parallelen hierfür in seinen Frühwerken<sup>1)</sup>. Vielleicht haben auch uns unbekannte Gründe diesen Mangel verschuldet, denn der edle Schwung des Rockes, der sich um den vorgestreckten Fuß bauscht, beweist hinlänglich die Meisterschaft des künstlerischen Schöpfers. Es wäre auch nicht ausgeschlossen, hier einen (freilich nicht geglückten) Versuch der Nachahmung Grünewaldscher Gewanddarstellung zu vermuten. An Stelle des rieselnden und knitternden Linienspiels gibt dieser eher eine sparsame Zeichnung, die ihre Wirkung erst aus der unerhört malerischen Abschattung der Farbtöne empfängt. Der Antonius des Isenheimer Versuchungsbildes ist gerade dafür ein sprechendes Beispiel.

Ein Merkmal, das in Baldungs Werken wiederkehrt, bietet sich uns in der Form des Oberschenkels, welcher sich unter der weichen Hülle des Gewandes übergroß vorstreckt. Gewisse verwandte Anzeichen zeigt die „Hl. Familie“ (Innsbruck) in der Gestalt der Maria. — Vor allem aber deuten sich im Gesicht des Heimgesuchten Stilelemente an, die für Hans Baldung später charakteristisch werden: ich wage die Behauptung, daß etwas Derartiges an vielsagender Unergründlichkeit und Übersichtigkeit im menschlichen Ausdruck auf Jahrhunderte hin nur von dieses Meisters Hand stammen kann. Darin kann mich auch nicht irre machen, daß dem Duktus der Haare etwas von Baldungs häufig geübter brillanter Pinselführung fehlt; wenn dieses Bild, wie ich annehme, unter der unmittelbaren Nachwirkung des Eindruckes entstanden ist, den der Künstler von den Isenheimer Werken empfangen hat, so kann es kein fein durchgeformtes Kabinettstück sein, sondern ist rasch gemalt. Seine beschwingte Phantasie, seinen Elan sehen wir diesem Bilde an, artistische Fertigkeiten wird man anderweitig suchen müssen. Für die

wie Grünewald selber, obwohl Schmid, der es beschreibt und abbildet, diese „sehr einleuchtende Bestimmung“ Kienzles annimmt (a. a. O., S. 282). — <sup>1)</sup> Man vergleiche etwa die in Baldaß' Aufsatz „Hans Baldungs Frühwerke“ reproduzierten Reiterbilder (Paris und Berlin). Der Verfasser, der eine Abkehr von Dürerschen Stilformen für diesen Zeitpunkt konstatiert, weist ausdrücklich auf die ungeschickt gebildeten Hände hin (Pantheon, 1928, S. 398). In ähnlicher Weise finden wir dort auch die eigentümlich schlaffen Arme. All dies ist geeignet, unsere Vermutung zu stützen.



HANS BALDUNG GRIEN: VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS

Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum, Köln



elegante Manier aber, welche dem Maler auch bei flüchtig gleitender Hand eigen war, mag der schön ausgeführte Backenbart als Beweis dienen, der aufs deutlichste Baldungs Zeichen trägt.

Das wesentlichste Kriterium, das für unsere Annahme spricht, haben wir an der charakteristischen Form des Baumstammes: die aufgesetzten Lichter gelten allgemein für typische Merkmale seines Stils. Das gleiche gilt für das Blattwerk, für das wir auf dem frühen Sebastians-Diptychon (Berlin) die deutlichste Entsprechung finden<sup>1)</sup>. Eine Ähnlichkeit des Ausdrucks besteht auch im glasigen Glotzen der Augen, wenn wir an die vielen von Baldung gemalten Pferde denken. — Die allgemeinen Erwägungen, welche uns allenthalben auf den gleichen Namen führen, werden also häufig genug durch Detailbeobachtungen bestätigt, in keinem Fall aber widerlegt. Man wird solche Vorliebe und Begabung für grausige Mären und unholde Gestalten, wie sie die bunte Fülle der Plagegeister auf dem vorliegenden Bild erkennen läßt, nur einem ebenso geistreichen wie phantastischen Künstler zutrauen. Desgleichen ist es eine so kühne und neuartige Idee, den eintönigen Nachthimmel als Hintergrund dieser farbenbunten Vision zu wählen, daß nur einer der bedeutenden Geister der Epoche als Autor in Frage kommen kann. Wer sollte es sein als Baldung?

Und sollte man in den Gestalten der Fabelwesen eine etwas grobe Linienführung finden, ein holzschnitthaftes Element also, so würde das am wenigsten der vorgetragenen Hypothese widersprechen. Denn gerade auf dem Gebiet des Graphischen hatte bisher der junge „Grienhaß“ seine Begabung erprobt, — um seine künstlerische Eigenart in der umgreifenden Gesamtheit bildnerischen Ausdrucks hatte er noch zu ringen.

Wenn derart dem abgebildeten Werk die Ansätze für Baldungs malerische Entwicklung zu entnehmen sind, so wird es begreiflich, in welch bedeutendem Maß das Bekanntwerden mit Grünewald auf sein Künstlertum eingewirkt hat. Vergleicht man die Arbeiten seiner Frühzeit, vor allem den Sebastiansaltar (Nürnberg) und den Dreikönigsaltar (Berlin), mit dem vorliegenden Bild, so ist der Sprung offenbar, der zwischen ihnen liegt. In diesen begegnet uns ein höchst talentierter Künstler in seinen tastenden Anfängen, aber erst das Kölner Bild und von den späteren Schöpfungen die Basler „Hl. Familie“ von 1510 geben zu erkennen, daß der Bann gebrochen, der Weg gefunden ist, gleichsam als wäre dem Maler die Binde von den Augen gelöst. Daß nach Baldungs Rückkehr aus Nürnberg und vor seiner Freiburger Schaffensperiode starke innere Erlebnisse seine künstlerische Entwicklung bestimmt haben, ist unverkennbar, aber die Frage nach der Herkunft der richtungweisenden Einflüsse ist kaum je in überzeugender Weise beantwortet worden<sup>2)</sup>.

Dies mochte daher kommen, daß jeder Versuch, irgendwelche Bildungsmächte als maßgebend heranzuziehen — auch die naheliegende Beziehung zu Grünewald — mangels tatsächlicher Belege fragwürdig bleiben mußte, wenn im zeitlichen Ablauf den genannten Frühwerken unvermittelt solche Schöpfungen folgten, welche die Stilwandlung bereits in ziemlich abgeschlossener Form zeigen, wie es schon bei der „Hl. Familie“ (Basel) der Fall ist. Die Kölner Versuchung kann uns also als ein Zwischenglied in dieser Kette dienen: die eingeströmten Anregungen erscheinen hier in einem ersten Stadium seelischer Reaktion, ohne schon völlig angeeignet und von innen heraus gestaltet zu sein. Wir haben auf diese Weise ein Zeugnis, das den Durchbruch in Baldungs künstlerischem Wesen erhellt, indem es zu einem Zeitpunkt, da dieser Durchbruch noch nicht vollendet ist, den Ursprung und die ganze Macht der in ihm wirkenden Kräfte zum Ausdruck bringt. Wenn dieses Bild derart eine Vorstufe zu seiner späteren stilistischen Vervollkommnung darstellt, so werden wir es vor der „Hl. Familie“ auf das gleiche Jahr 1510 anzusetzen haben, das auch vom Graphischen aus, z. B. mit dem „Großen Hexenblatt“, die Wende bezeichnet<sup>3)</sup>.

Die neuen Eindrücke aber bedeuten für Baldung — und das ist das Wesentlichste —

<sup>1)</sup> Sehr gut paßt dazu die Wahrnehmung von Baldaß (a. a. O., S. 404), daß Hans Baldung in dieser Zeit „wieder auf Technik und Formgebung seiner undürerischen Erstlingsarbeit, des Diptychons des Sebastiansmartyriums, zurückgreift“. — <sup>2)</sup> Vgl.: Curjel „Hans Baldung Grien“, S. 37. Weder er noch Baldaß (außer dem zit. Artikel vgl.: „Der Stilwandel im Werke Hans Baldungs“, Münchener Jahrbuch 1926) oder M. I. Friedländer (in einem recht unfreundlichen Artikel über Baldung, Kunst und Künstler Bd. 15, S. 355) nehmen eine Beeinflussung durch Grünewald an. — <sup>3)</sup> Daß der oben erwähnte Holzschnitt aus den „granatapfel“-Illustrationen demselben Jahr angehört, sagt auch Curjel (a. a. O., S. 49).

nicht einen Zwang und eine Fessel, sondern im Gegenteil eine Art von innerer Befreiung: die Bekanntschaft mit Grünewald, so intensiv er sie aufnahm, hat ihn nicht zu dessen Sklaven, sondern zu seinem eigenen Herrn gemacht. Dadurch erhebt sich Hans Baldung an eigener künstlerischer Substanz vor allen seinen Zeitgenossen, daß er Dürers Schüler war, ohne sein Epigone zu werden, und sich von Grünewalds Kunst hat durchdringen lassen und dabei seine Persönlichkeit nicht verloren, sondern gefunden hat. Daß er von beiden gelernt hat und daß er von beiden gelernt hat und an ihnen gewachsen ist, das macht Baldungs Genie aus<sup>1)</sup>. — Gleichwohl ist ihr Einfluß auf ihn ein völlig verschiedener gewesen. Wenn der erste sein Lehrmeister gewesen ist, so kann der zweite als sein Erwecker gelten. Dürer hat ihm gewissermaßen die Hand geführt, Grünewald öffnete ihm die Augen. Den einen hat Baldung studiert, ihm verdankt er sein Können, — dem andern verdankt er seine Kunst, ihn hat er erlebt.

Die Besonderheit des Verhältnisses zu Grünewald kommt auch darin zum Vorschein, daß Baldung sich nirgends in kopistischer Weise an Grünewalds Werke anlehnt. Selbst das vorliegende Bild, das den höchsten Grad von Annäherung bedeutet, ist offenbar aus dem Gedächtnis und auf Grund der nachwirkenden Impression gemalt, nicht im einzelnen verglichen und nachgearbeitet. Schon hier macht sich der Wille zur eigenen Gestaltung geltend: wenn er den Heiligen in der Luft schweben läßt, so ist darin ein bewußtes Abweichen zu sehen. Daß es bei Grünewald in anderer Weise als bei Dürer nicht auf die in epischer Manier nebeneinander gestellten Einzelinhalte, sondern auf die unmittelbare Ganzheit der malerischen Gestaltung ankommt, diesen „dramatischen“ Charakter der Grünewaldschen Kunst hat Hans Baldung mit sicherem Gefühl ergriffen. Wenn wir daher nur in seltenen Fällen Teilstücke und Einzelheiten finden, die an entsprechende Typen bei Grünewald erinnern<sup>2)</sup>, so scheint es, als habe der Maler instinktiv oder bewußt die Gefahr empfunden, die ihm drohte, wenn er sich den neugewonnenen Eindrücken ganz hingeeben hätte: der Verlust seiner individuellen Form. Das tiefe und bestimmende Erlebnis, das ihm durch die Isenheimer Bildwerke zuteil wurde, hat ihn also gleichzeitig auf sich selbst zurückgeworfen, ja seinen Widerstand herausgefordert. Und da er seine eigenen Anfänge und die Schule Dürers, die ihm jetzt in einem ganz frischen Licht erschienen sein müssen, nicht vergaß, sondern sich auf seine Vergangenheit besann, erwuchs ihm gerade aus dieser inneren Spannung der selbständige Ausdruck seiner formalen Eigenart. Er hat sich dem Grünewaldschen Malstil nicht einfach unterworfen: erst im Ausgleich des malerischen Impulses mit den linearen, zeichnerischen Elementen, die ihm (von Dürer aus) eigen sind, und in ihrer gegenseitigen Durchdringung hat Baldung seine Kunst gefunden.

Was ihm sein individuelles Gepräge gibt, tritt schon in dieser Auseinandersetzung hervor, denn — wenn wir ihn richtig verstehen — so ist es nicht allein die Sicherheit des Triebes, welche ihm den Widerstreit in seinem Innern überwinden half und aus seinen Werken spricht; zugleich scheint in ihnen ein geistiges Moment enthalten zu sein, als wäre der spontane künstlerische Wille noch in die Sphäre des Gedanklichen erhoben und in ihrer Helligkeit gespiegelt. Studieren wir Hans Baldungs Selbstbildnisse, deren grader Blick gleichzeitig von der zutiefst dringenden Schau des Künstlers zeugt und von einem kühl betrachtenden Zusehen, so können wir hier denselben reflektierten Charakter wahrnehmen. Indem der schöpferische Mensch um sein Empfinden und Gestalten weiß, beherrscht ein neuer — renaissancehafter — Wesenszug das Kunstwerk, gleichsam eine Dimension mehr, eine doppelte Wirklichkeit von Leben und Erleben. Dieses gebrochene Verhältnis mutet auf Baldungs Bildern eigen an: sie erscheinen „romantisch“ in ihrer Mischung von Realität und Illusion.

Ebenso nun wie das Ineinanderwirken von Dürerschem Stil und Grünewaldschem Geist vollsten Ausdruck naturgemäß in den gemalten Werken findet, so wird auch die Atmosphäre des „farbigen Abglanzes“ und „schönen Scheins“ hier am ehesten fühlbar. Eine Welt idyllischen Spiels und grausiger Träume tut sich auf in den Gebilden der Landschaft: Bäumen, Bergen, Wolken... Schwellendes Kolorit läßt die märchenhaft bewegte

<sup>1)</sup> Wenn Curjel (a. a. O., S. 63) schreibt, daß Grünewald ihn „nicht aus den Fugen gebracht“ hat, so hieße es richtiger, daß er ihn erst in die Fugen gebracht hat. — <sup>2)</sup> Parallelen fehlen indessen nicht ganz: der Freiburger Johannes weist eine deutliche Verwandtschaft mit dem Isenheimer auf; ebenso die Verkündigung. Eine Ähnlichkeit der Haltung besteht auch zwischen Grünewalds „Skizze zu einer Marienkrönung“ und der Christusfigur aus dem Freiburger Krönungsbild.



Luft spüren... Vor allem aber überraschen die menschlichen Gestalten durch den transparenten Schmelz des Antlitzes und den unwirklichen Zauber von Haltung und Gebärde. Später zeigt die Frankfurter „Taufe Christi“ eine Entwicklung zu fast barocker Formsprache, doch sind Ansätze in dieser Richtung schon beim vorliegenden Bild zu entdecken.

Demgegenüber müssen Hans Baldungs graphische Leistungen notwendig zurücktreten, Stilelemente wie die geschilderten bedürfen des Malerischen als gemäßer Ausdrucksform, während die lineare Kunst dieser „Fülle der Gesichte“ nicht zu entsprechen vermag. Deshalb ist es vielleicht an der Zeit, dafür einzutreten, daß die vielfach verbreitete gering-schätzige Kritik von Baldungs Gemälden im Vergleich zu seinen Holzschnitten und Zeichnungen einer gerechteren Auffassung Platz macht. Einer solchen Würdigung zu dienen, ist auch der Zweck dieses Hinweises.

## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

#### AUSSTELLUNG KIRCHLICHER WERKKUNST IN TRIER<sup>1)</sup>

Die Handwerker- und Gewerbeschule, Werk-schule für christliche Kunst in Trier, die unter der Leitung von Professor H. Dieckmann steht, und welche die einzige höhere Schule auf diesem Gebiet für den Regierungsbezirk Trier ist, bot in einigen Räumen der Anstalt eine interessante Ausstellung, die in geschmacklicher Hinsicht und in der klaren Linie ihrer Richtung besonders bemerkenswert ist, getreu ihrem Programm, in dem sie als wichtigste Aufgabe die Brücke zwischen Kunst und Kunsthandwerk zu schlagen, voranstellt.

Von sakralen Gegenständen ist ein Kreuz und Leuchter aus Obersteiner Bergkristall von Professor F. Thoma zu erwähnen, in Form und Ausstattung gediegen, vielleicht aber in ihrer Gestalt mehr für einen Altar geeignet, mit großer Rückwandgestaltung, da sie sonst zu wenig repräsentativ wirken. Einige Meßkelche in Gold und Silber, Kreuze und Fahnen spitze, sowie ein Weihrauchfaß in Duneransilber von dem gleichen Gestalter wirken sehr harmonisch, ruhig und gediegen.

Die kirchliche Gewandung ist in einer Reihe von sachlichen Beispielen, mehr oder weniger reich ausgestattet, vertreten. Besonders sind gotische Kaseln in dezenter Farbgestaltung zu nennen, die unter Leitung von Professor Dieckmann in der Werkstätte Zangerle angefertigt wurden. In mehreren Stücken sind auch sachlich einfache Prozessionsfahnen aus Seide in Goldkordelapplikation, auch solche in Gminderleinen nach Entwürfen von Professor Dieckmann, teilweise in seiner Klasse gefertigt, vertreten.

Da sind auch Teppiche für Kirchen oder Altarstufen hervorzuheben mit deutschem Material aus der Klasse von Professor Dieckmann, auch solche aus deutscher Eifelwolle aus der Klasse von Zangerle. Hierher gehören auch die großen Wandbehänge, wie etwa die große Applikation „Madonna“ von Professor Dieckmann, deren Aussehen repräsentativ und Farbe gediegen ist. Reinh. Heß bietet auch eine Baststickerei „Madonna“ und Mia Smelka eine Kissenplatte oder kleinen Wandbehang mit religiösem Motiv, während Kat Becker

einige Wandbehänge zeigt, auch einige Batikarbeiten darunter, wobei Madonnenbilder bevorzugt werden.

Ein Glasfenster, für die Klosterkirche in Hermeskeil bestimmt, „Franziskus und die Tiere“ handelnd, von Professor Dieckmann entworfen, ist klar in der Auffassung und lichtdurchlässig. Den Kreuzweg in Hinterglasmalerei von Kat Becker finde ich jedoch in keiner Spiegelung, weder für eine Kirche noch zur Andacht stimmend geeignet. Gleiches wäre auch für die Hinterglasbilder von Professor Dieckmanns „Madonna“ und „Anbetung“ zu sagen, ohne daß über die künstlerische Qualität der erwähnten Manieren ein Werturteil abgegeben sei.

Die Kirchenstühle und Bänke, Entwürfe von Professor F. Thoma, sind in ihrer sachlichen, stabilen und bequemen Ausführung besonders zu erwähnen. Das Material ist deutsch — Nußbaum. Jeglicher unnütze Zierat ist vermieden. Von Professor Thoma stammt auch der leicht zu transportierende und leicht abzuschlagende Altar, etwa für Fronleichnam gedacht. Ein Betstuhl, in ähnlicher Ausführung wie die Kirchenstühle, besitzt einen Bezug von Eifelwolle. Auch der Paramentenschrank ist sehr stabil und sachlich gebaut. Beide sind ebenfalls von dem gleichen Künstler entworfen.

Professor Hensler bietet eine Anzahl Photos von künstlerisch wertvollen und von ihm gestalteten Grabdenkmälern, sowie einige Photos über von ihm erbaute Kirchen. Schließlich ist naturgemäß auch das Jahr des heiligen Rockes vertreten, wie überhaupt mehreres künstlerisch Wertvolles aus dieser Anstalt hervorgegangen ist. Es ist hier besonders die große Wallfahrtsplakette von Professor Hensler zu nennen. Drei kleinere sind von Eugen Moscher. Auch die schönen Wallfahrtsfähnchen aus gestärktem Leinen für die Kinder sind Entwürfe der Anstaltslehrer.

Franz Weckesser

#### KUNSTSCHÄTZE AUS DÜSSELDORFER KIRCHEN

Ausstellung in Düsseldorf

In der Eingangshalle des Düsseldorfer Kunstmuseums am Rhein, welcher die prächtigen Ornamentfenster Thorn Prikkers im Hintergrund echte Weihe vermitteln, wurde durch eine kleine Feier eine Ausstellung „Kunstschatze aus

<sup>1)</sup> Leider verspätet. Die Schriftleitung.



## AUSSTELLUNG DER TRIERER WERKSCHULE

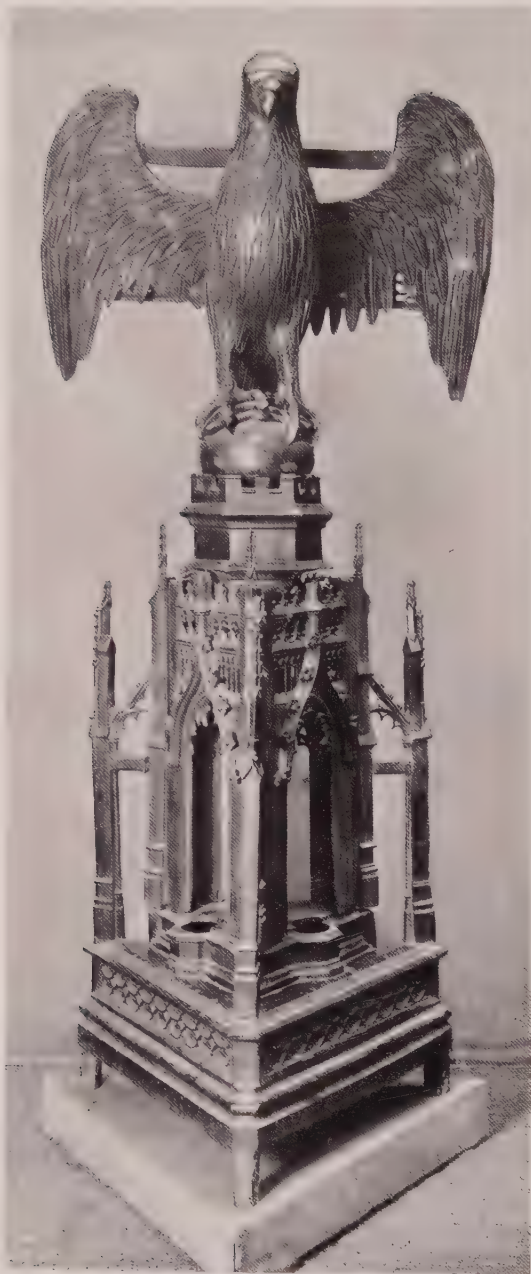
Prof. Dieckmann: Fenster, Muttergottes (Applikation), Prozessionsfahnen. Prof. Thoma: Fronleichnamsalter und Bergkristalleuchter. Klassen Dieckmann und Zangerle: Teppiche

„Düsseldorfer Kirchen“ eröffnet. Mitglieder des städtischen Orchesters, unter Leitung von Kapellmeister Zillig, brachten zum Eingang wie zum Schluß musikalische Darbietungen. Den Willkomm für die Erschienenen — darunter Vertreter der staatlichen, städtischen und kirchlichen Behörden — sprach der kommissarische Direktor des Kunstmuseums, Dr. Hupp, wonach der städtische Kunstdezernent Ebel auf Sinn und Absicht der Ausstellung einging. Im neuen Deutschland gelte es, Düsseldorf wieder zu der Kunststadt, zum kulturellen Vorort des deutschen Westens zu machen, dessen Ausstrahlungen im Rheinland und Westfalen und darüber hinaus im ganzen alten germanischen Kulturkreis bis um Schelde, Maas, Niederrhein und Ems wirksam werden. Aus solcher Verpflichtung heraus und dem Gefühl unlösbarer Verbundenheit mit dem Heimatboden und seiner kulturellen Vergangenheit sei diese Ausstellung erwachsen. Mit den Schätzen der Kathedralen der älteren rheinischen Schwesterstädte Köln, Trier und Aachen können sich naturgemäß die der Düsseldorfer Kirchen nicht messen. Die enge Verbundenheit mit den heimischen Heiligtümern sei darum in Düsseldorf nicht geringer, und am Anfang eines Neuabschnitts Düsseldorfer Museumsgeschichte erhebe sich die Forderung: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen.“

In der Stileinheit und künstlerischen Geschlossenheit dieser alten Werke sei die Schau das Wunschziel künftiger Düsseldorfer Ausstellungen. Damit werde nicht Nachahmung proklamiert, denn jede nachahmende Kunst ist tot, wie jeder Stil seine Zeit hat. Der künstlerische Geist, nicht die Form, ist zum Vorbild zu nehmen. Mit allen Kräften anzustreben ist ein künstlerischer Zeitgeist von derselben Geschlossenheit des Stilwillens wie früher. Im Namen der Stadt Düsseldorf dankte der Redner der katholischen und protestantischen Geistlichkeit für die Überlassung der Kunstwerke.

Teile der Düsseldorfer Kirchenschätze sind bereits auf Ausstellungen — so auf der unvergeßlichen rheinischen Jahrtausendausstellung in Köln — gezeigt worden, doch bisher noch nicht der Gesamtbesitz der katholischen und evangelischen Kirchen dieser Stadt im Verein mit den Vororten. Zwei größere Säle des Kunstmuseums wurden zur Aufnahme der Kostbarkeiten ausgeräumt. Den in sie Eintretenden schlägt sogleich die Gesamtatmosphäre der gut aufgebauten Schau in Bann: die Pracht und Magie der Materialwirkung im mystischen Gold- und Silbergefunkel der Schreine, Figuren, Monstranzen und anderer Geräte, umrahmt von den an den Wänden gereihten schmuckreich mit Blumen und anderem Zierat bestickten seidenen Kaseln und Chormänteln. Gerade an liturgischen





Phot. Rheinisches Museum, Köln

**ADLERPULT (BRONZE)**

aus der Abtei Altenberg, jetzt in St. Maximilian, Düsseldorf

Aus dem Jahre 1449

Gewändern meist des 17. Jahrhunderts, aus St. Andreas, St. Maximilian, dem Theresienhospital, St. Suitbertus in Kaiserswerth usw. stammend, ist die Ausstellung besonders reich. Unter den prächtigen Stücken fällt vor allem ein Chormantel des 15. Jahrhunderts, aus grünem Seidensamt mit Granatapfelmustern, aus St. Nikolaus in Himmelsgeist auf sowie eine Kasel aus gelber Seide (17. Jahrh.) mit einer Darstellung der Hl. Familie inmitten reicher Blumenornamente und Gold- und

Silberstickerei, welche die Lebensarbeit einer Schwester des Düsseldorfer Ursulinerinnenklosters ist.

Den beherrschenden Mittelpunkt des ersten Saales bildet der schöne Suitbertusschrein aus Kaiserswerth, die „prachtvolle Abschlusleistung in der stolzen Reihe der mittelalterlichen Reliquienschreine, die in den Werkstätten des Maastals und Kölns entstanden sind“. Stilistisch steht er, als Arbeit des 13. Jahrhunderts, im Übergang vom romanischen zum gotischen Kunstgewerbe. Der hölzerne Kern ist mit vergoldetem Kupfer, Emailplatten, Filigranen und Steinen verkleidet. An den Längsseiten sieht man zwischen Doppelsäulen, die dreigeteilte Bögen tragen, sechs sitzende Apostelfiguren (Abb. S. 205), an den Schmalseiten die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen und gegenüber St. Suitbertus mit König Pipin und der heiligen Plektrudis, rundum über den Figuren Engel. Der dachartige Schreindeckel trägt Reliefszenen (Treibarbeit) aus dem Leben Christi und Mariä.

Ein anderes Prachtstück dieses Raumes ist das aus der Abtei Altenberg stammende bronzene Evangelienpult von 1449, das auf einem dreiseitigen gotischen Fuß einen Adler mit gespreizten Flügeln zum Auflegen des liturgischen Buches trägt (Abb. S. 204); das monumentale Werk ist heute im Besitz der Maxkirche. Unter drei schönen Monstranzen gilt die aus St. Lambertus (um 1500) als eine der bedeutendsten spätgotischen Goldschmiedearbeiten; ihre fein aufstrebende gotische Architektur enthält seitlich je ein Heiligenfigürchen. Sie soll aus Böhmen stammen und ein Geschenk Gustav Adolfs an den Pfalzgrafen Philipp Wilhelm sein. Aus der gleichen Kirche sei das in seinem strengen frühen Stil sehr wirksame Kopfreliquiar des heiligen Vitalis (Rotkupfer, vergoldet, 12. Jahrh.) genannt (Abb. S. 206). Zwei Reliquienbüsten (15. Jahrh.) und ein Evangeliar des 11. Jahrhunderts mit prächtigen Miniaturen sind aus St. Margaretha, Gerresheim, ebenso ein schmiedeeiserner spätgotischer Leuchter mit einer hölzernen Madonnenstatue. Erwähnt sei auch noch ein hölzerner Pankratiusschrein vom Ende des 15. Jahrhunderts, mit stark restaurierter figürlicher Malerei u. a. der zwölf Apostel, der Madonna und St. Georgs auf dunkelgrünem Grund.

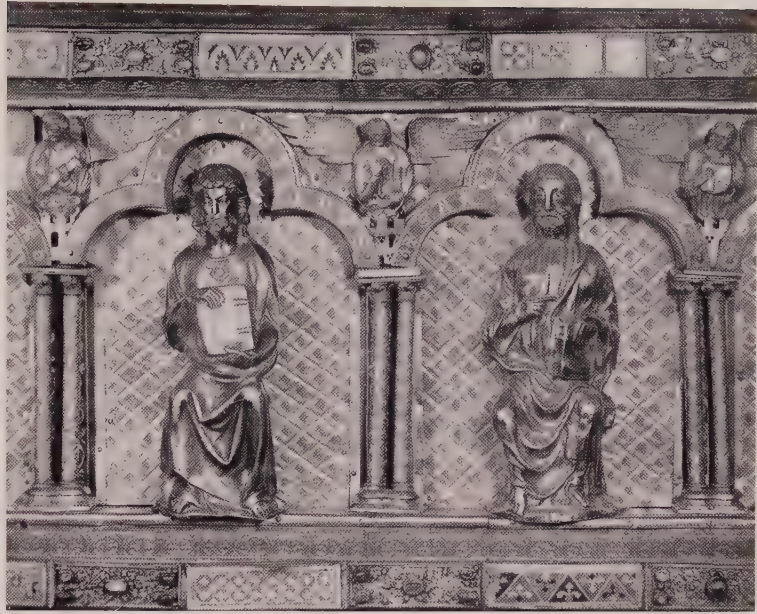
Handelte es sich im ersten Raum um Werke aus romanischer und gotischer Zeit, so leiten die kirchlichen Gewänder hier schon zu den Schöpfungen des Barocks im zweiten Saal über. Im Vergleich mit dem Suitbertusschrein sind die Schreine der Heiligen Willeicus und Apollinaris aus St. Lambertus mit ihren auf den Deckeln sitzenden Heiligenfiguren von besonderem Interesse; letzteren schenkte 1665 Philipp Wilhelm der Kirche. Neben ihnen und den farbfreudigen Gewändern geben die prunkvollen Silberfiguren und silbernen Geräte aus St. Andreas in Düsseldorf diesem Raum die bestimmende Note. Es handelt sich um Statuen der Heiligen Andreas und Ignatius von Loyola nebst einer künstlerisch besonders feinen Madonnenfigur auf der Erdkugel aus Silber mit eingesetzten bunten Steinen, über einem mit Engelköpfen und reichen Ornamenten versehenen Fuß. Nicht minder prächtig ist das silberne, zum Teil vergoldete Gerät aus St. Andreas, bestehend aus Kelchen, Weinkannen, Taufschüsseln, Leuchtern und einer großen Hängeampel, wozu Monstranzen, Ziborien, Meßbücher mit Silberbeschlagen, Kruzifixe und Vortragskreuze, Abtstäbe usw. aus letzterer Kirche wie aus St. Maximilian, der Karthause Hain und dem Ursulinerinnenkloster kommen. Ins Auge fällt noch eine Kalvarienbergszene des 18. Jahrhunderts

aus Elfenbeinfiguren auf imitiertem Ebenholz (Abb. S. 207).

Der Beschauer trennt sich nur schwer von diesen Kostbarkeiten, welche magische Mittler der Glaubenskraft und -inbrunst unserer Vorfahren sind und sie lebendig ausstrahlen. Bewußt der heutigen Armut, darf man auch wieder voll Hoffnung sein angesichts mancher gesunder Ansätze im kirchlichen Kunstschaffen der Gegenwart, welche der bei den Eröffnungsreden anklingenden großen Sehnsucht der Zeit nach neuem einheitlichen Stilausdruck religiöser Prägung die Möglichkeit künftiger Erfüllung verheißen.

Über die Ausstellung „Kunstschätze aus Düsseldorf Kirchen“ im Kunstmuseum Düsseldorf brachten wir vorstehend einen zusammenfassenden Überblick. Der religiöse und künstlerische Wert der ausgestellten Werke verlohnt ein ausführlicheres Zurückkommen auf einiges vom Schönsten, was dort gezeigt wird. Auch gestattet das nahe Beieinander der sonst vielerorts zerstreuten Gegenstände aufschlußreiche Vergleiche bezüglich der Entwicklung kirchlicher Kunst.

Überzeugt das bronzene Evangelienpult von 1449 aus der Abtei Altenberg (jetzt Maxkirche, Düsseldorf) durch die monumentale Wucht und Geschlossenheit, mit welcher der dreiseitige gotische Fuß und der flügelstreichende Adler darüber zur Einheit verwachsen sind, so das andere Hauptwerk der Schau, der Suitbertusschrein aus Kaiserswerth, durch die reiche Vielfalt seiner architektonischen, figürlichen und ornamentalen Bestandteile wie des verwandten Materials. In der Art, wie sich solches Vielerlei wieder restlos zur Einheit fügt, ist der Schrein, auch in der Form des Ganzen, ein kleines Abbild der Kirchenarchitektur (wie diese hinwiederum Gleichnis des irdisch-himmlichen Kosmos der Kirche Christi selber). Der hölzerne Kern dieses stilistisch im Übergang von der Romantik zur Gotik stehenden Schreins ist, wie wir bereits darlegten, in kostbarer Gesamtwirkung mit vergoldetem Kupfer, gemusterten Grubenschmelzplättchen, Filigranen und bunten Steinen verkleidet. Von den je sechs Apostelfiguren an den Langseiten, die zwischen Doppelsäulen unter dreigeteilten Bögen sitzen, sind die älteren noch von romanischer Geschlossenheit, während die Figuren der Schmal- bzw. Giebelseiten — St. Suitbertus zwischen König Pipin und St. Plektrudis, gegenüber die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen — schon gotisch schlanker, strebender und auch äußerlich lebendiger werden. Über den Köpfen der Heiligen umkränzen Engel-figürchen den Schrein; auf den dachartigen Schreindeckeln endlich finden sich Reliefs der Verkündigung, der Geburt, der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel, gegenüber der Taufe im Jordan, der Kreuzigung (später ergänzt), der Auferstehung und der Himmelfahrt. Den First ziert, zwischen kreuzblumenartigen Aufsätzen mit



Phot. Städt. Kunstmuseum, Düsseldorf

HL. PHILIPPUS UND HL. MATTHEUS

Detail aus dem Suitbertus-Schrein in Kaiserswerth. 13. Jahrhundert

Glaskugeln, ein Schmuckkamm (Metallararbeit) in der Form von Weinranken mit Trauben und Blättern; auch den Giebeln entlang laufen ähnliche Kämmen aus Laubornament.

Das Wundervolle ist, wie gesagt, die natürliche Eingliederung all dieser Einzelheiten in das Ganze, ihre Unterordnung unter die religiöse Idee, welche alles bis ins Letzte durchdringt, gestaltet und in die Sphäre des Sakralen hebt. Während, im Vergleich damit, bei den Barockschreinen des heiligen Willeikus (Holz, silberbeschlagen) und des heiligen Apollinaris aus St. Lambertus, Düsseldorf, das Religiöse nur noch als Attribut veräußerlichter, prunkender Repräsentation erscheint. Bezeichnend ist auch, wie die Figuren der Heiligen — anstatt ihrer natürlichen Einfügung in den in den umlaufenden Bögen verkörperten Rhythmus des Ganzen bei jenem Meisterwerk des 13. Jahrhunderts — hier selbstherrlich und etwas theatralisch auf den Schreindeckeln thronen, entsprechend dem geänderten Geist der Zeit (17. und 18. Jahrhundert). — Die Schreine entwickelten sich aus den Reliquienkästchen; ein sehr feines Exemplar, aus vergoldetem Kupfer mit Grubenschmelz, findet sich in der Düsseldorfer Ausstellung aus St. Margaretha in Gerresheim. Aus Limoges (12. bis 13. Jahrhundert) stammend, zeigt es auf der Vorderseite Christus in der Mandorla, von zwei Heiligen flankiert, nebst weiteren Heiligen und Engeln auf den Giebelseiten und den Deckeln; die Köpfchen der Figuren treten erhaben hervor. Die Rückseite trägt Ornamentik; Form und Stil des Ganzen ist romanisch streng und gehalten.

Bei den Kelchen der Ausstellung ist von dem um 1400 entstandenen, verhältnismäßig noch einfachen von St. Suitbertus über Stücke wie dem schon reichverzierten spätgotischen von 1524, aus der gleichen Kirche, bis zu dem Barockkelch des Ursulinerinnenklosters, von 1701, aus vergoldetem Silber mit eingesetzten Steinen, ein fortschreitendes





Phot. Stadt. Kunstmuseum, Düsseldorf

**KOPFRELIQUIAR**

(angeblich des hl. Vitalis) aus St. Lambertus  
in Düsseldorf. Zweite Hälfte des 12. Jahrh.

Überwuchern der Grundform durch Ornament und Zierat ersichtlich. In gleichem Zuge erstanden an Stelle der spätgotischen Monstranzen mit ihrer feingegliedert aufstrebenden Architektur (Beispiele aus St. Lambertus und St. Margaretha) die prunkvollen Sonnenmonstranzen des Barock, bald in Strahlen-, bald in Flammenform um ein dornenumrandetes Herz als Kapsel wie bei den Stücken aus St. Maximilian und dem Ursulinerinnenkloster (beide 18. Jahrhundert). Besonders kostbar und schon überladen in der Wirkung ist die, laut Inschrift, 1672 der Kartause Hain geschenkte Monstranz, die vor dem goldenen, oben eine Krone tragenden Strahlenkranz um das, wie die Krone, mit Steinen besetzte herzförmige Hostiengehäuse noch silbernes Rankenornament, mit Engel- und Heiligenfigürchen durchsetzt, aufweist über einem goldenen Fuß mit Engelsköpfen. Wir haben hier einen Endpunkt der Entwicklung. — Wie bei den gotischen finden sich auch bei den Barock-Monstranzen religiöse Gedenkmünzen angehängt. Ähnlich prunkvoll und reichverziert sind die Ziborien (Hostienbehälter) dieser Zeit, der Abtstab aus Kloster Altenberg (16. Jahrhundert), die silberne Madonna auf der Erdkugel aus St. Andreas wie eine große Ampel der gleichen Kirche (17. Jahrhundert). Aus reinem Silber bestehend, wiegt sie 80 Pfund und stellt mit ihrer aus getriebenem Rankenwerk gebildeten Form, mit den vier als Kettenhalter dienenden Figuren, eines der schönsten Stücke ihrer Art dar.

Auffallend ist daneben die schon bei den Abendmahlskelchen hervortretende strengere, schlichtere Form der evangelischen Kirchengeräte, die sich bei der großen silbernen Taufschüssel von 1659, einem sehr schönen Beispiel, zu fast modern anmutender monumentaler Einfachheit steigert (man vergleiche damit die Taufschüssel aus St. Lambertus, wo die Form ganz hinter der ornamentalen

Behandlung zurücktritt). Das gleiche gilt von den Weinkannen, von welchen ein humpenartiges Stück aus schwerem Silber laut Deckelinschrift ein Geschenk des pfalz-neuburgischen Richters und Rats Herrn Chr. Rulant und seiner Gattin an die evangelische Gemeinde, aus dem Jahre 1663, darstellt. Lokalhistorisch von Interesse ist auch ein silberner Kugelbecher, welcher dem Schlossermeister J. Wimmer, als dem Retter der St. Lambertuskirche bei dem großen Turmbrand, 1815 von „Bergischen Offizieren“ geschenkt wurde. Aus den Abteien Siegburg und Altenberg (jetzt in Düsseldorf) sieht man zwei schöne Mitren aus dem 17. und 18. Jahrhundert, mit farbiger Stickerei auf rotem Samt, bzw. weißer Seide.

Von bedeutendem Kunstwert ist ein stilvoller, aus Silber getriebener Buchdeckel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der die Krönung Mariä und auf den Ecken die vier Evangelistensymbole zeigt; Deckelleder und Umrahmung sind erneuert. Als Kleinkunstwerk reizvoll ist eine „Paxtafel“, welche eine in minutiöser Kleinarbeit aus Elfenbein geschnittene Kreuzigungsgruppe darstellt (15. Jahrhundert), die von einem silbernen Engelfigürchen gehalten wird. Die beiden Reliquienbüsten aus St. Margaretha, Gerresheim, einen typisierten (nicht etwa porträthaften!) und eine ebensolche weibliche Heilige wiedergebend, sind darin bezeichnend für ihre Art. Von archaisch strenger Form ist das Kopfreliquiar des heiligen Vitalis (12. Jahrhundert). Bei einer Kalvarienbergsszene aus St. Andreas heben sich die Elfenbeinfiguren sehr wirksam von dem schwarzen Sockel aus imitiertem Ebenholz ab (Abb. S. 207).

Die Stückzahl des kostbaren Silberschatzes aus St. Andreas (der Figuren sowohl wie der Geräte), der prächtigen Kaseln und Chormäntel wie der Kunstwerke aus Düsseldorfer Kirchen im allgemeinen hätte sich in der Ausstellung noch beträchtlich vermehren lassen. Doch kam es den Veranstalter weniger auf die Masse, als auf eine möglichst geschlossene Auswahl des Besten (so weit es transportabel war) an, die in der gut und übersichtlich zusammengestellten, echte Weihe vermittelnden Schau ihren Eindruck nicht verfehlt.

K. G. Pfeill

## Neue Kunstwerke

### DAS BRUSTKREUZ FÜR BISCHOF DR. HUDAL IN ROM

Nach den großen Arbeiten für die englische Abtei Buckfast, über die an dieser Stelle schon berichtet wurde, und dem neuerdings dorthin gelieferten mächtigen Radleuchter ging aus der Werkstatt von Bernhard Witte in Aachen vor Weihnachten ein köstliches Stück kirchlicher Kleinkunst hervor, das Pektoreale für den zum Bischof geweihten Rektor der Anima zu Rom, Msgr. Hudal, das ein Geschenk der dortigen deutschen Gemeinde in Verbindung mit den Stiftungen der Anima und des Campo Santo darstellt (Abb. S. 208).

Die christliche Kunst kennt das Brustkreuz als Aufgabe schon seit den Zeiten Konstantins. Im Osten trugen es die Kaiser und bald wurde es vom Osten her auch Brauch, daß geistliche Würdenträger sich seiner bedienten, deren Vorrecht es seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ist. Aus den verschiedensten Kunstepochen sind uns solche Pektoralien erhalten, angefangen von dem prächtigen

tigen Goldkreuz des 7. Jahrhunderts im Vatikan, dessen Inschrift „Emmanuel nobiscum Deus, crux est vita mihi, mors inimice tibi“ noch den Zusammenhang mit den als Schutzmittel getragenen Enkolpien verrät, bis zu den mit Edelsteinen förmlich übersäten Kreuzen der Barockzeit. Erinnerung werden darf vielleicht an zwei besonders interessante Stücke auf deutschem Boden, das Brustkreuz Karls des Großen in Aachen und das Kreuz der hl. Elisabeth im Schatze zu Andechs. So fehlt es einem modernen Künstler nicht an Vorbildern. Im Gegenteil ist es eine nicht leichte Aufgabe, bei der an sich geringen Wandlungsfähigkeit der Grundform wirklich etwas Neues und Eigenes zu schaffen.

Bei der Witteschen Arbeit kann man sagen, daß dies gelungen ist. Für die Grundform wurde der Künstler durch das sogenannte Lotharkreuz, ein großes Gemmenkreuz der ottonischen Epoche im Aachener Schatze, angeregt, dessen trapezförmig erweiterte Balkenenden die Herbheit der Form mildern, ohne sie spielerisch zu beeinträchtigen.

Für die Ausgestaltung war der Wunsch der Auftraggeber maßgebend, daß auf den Kreuzbalken die Bilder des hl. Bonifatius, des hl. Leopold, des hl. Aloysius und der Madonna der Anima angebracht werden sollten.

Der Schmuck betont zunächst die Grundform. Die Mitte, die Trapeze an den Ecken und der lange Kreuzarm sind mit brasilianischen Amethysten geziert, deren sattes Violett mit dem zartschimmernden Weiß echter Perlen abwechselt. Während in der Mitte dieser Schmuck straff zusammengefaßt ist, umspinnt an den Ecken ein reizvolles Netzwerk von Filigranen den Stein- und Perlenschmuck. In diesen Filigranen, die auch die aufsteigende Schmucklinie begleiten, geht der Künstler ganz moderne Wege. Es sind nicht die gewundenen und gerollten Drähtchen der mittelalterlichen Technik, sondern ein neckisches Gewirr zierlicher Balken und Ranken mit perlartigen Auswüchsen, die ein bewegtes Leben in die starre Form eintragen. Die vier Miniaturen, die sich um das Mittelstück gruppieren, sind in farbenreicher Emailtechnik ausgeführt. Es sind Grubenschmelze auf Goldgrund. Trotz der winzigen Dimensionen ist die Zeichnung, die durch die feinen stehengebliebenen Goldstege gegeben wird, klar und deutlich. Auf den ersten Blick könnte man die Miniaturen für Zellschmelze aus der Zeit der Hochblüte dieser Technik halten. Die Farben sind von besonderem Reiz. Bei den beiden Seitenfiguren ist das Gewand in einem prachtvollen Rot gegeben, das den Goldgrund durchschimmern läßt. Das Rot wird unten aufgenommen von dem Nimbus des hl. Aloysius, während das Blau des Nimbus bei den Seitenfiguren zum Gewand der Gottesmutter im Animawappen überleitet.

Durch diese Abstimmung der Farben und durch die Beibehaltung des Goldgrundes, der die Bildchen mit den übrigen Teilen des Kreuzes harmonisch verbindet, wurde die Gefahr ausgeschaltet, daß die Darstellungen den Rahmen des Ganzen sprengen. Für die Fernwirkung dominiert der Schmuck der Edelsteine und Perlen, während die Emails ihre



KALVARIENBERGGRUPPE

aus St. Andreas, Düsseldorf. Imitiertes Ebenholz mit Elfenbeinfiguren. Ende des 17. Jahrhunderts

Schönheit erst dem erschließen, der sich der Mühe unterzieht, das Ganze aus der Nähe zu betrachten. Die Abwechslung von Matt- und Hochglanzgold gibt der Wirkung noch eine besondere Note.

Auf der Rückseite ist die Widmungsinschrift angebracht. Den Deckel der Reliquienkapsel schmückt das Wappen des neuen Bischofs, das drei Adler zeigt und die Unterschrift: Ecclesiae et nationi. Die feingliedrige Kette ist ganz mit der Hand geschmiedet.

Die Gesamtwirkung ist vornehm, edel und durchaus sakral. Es ist ein Stück, auf das der Meister stolz sein kann. Es wirbt im ewigen Rom für deutschen Geschmack und deutsches Können und dafür muß dem Künstler schließlich jeder echte Deutsche dankbar sein.

Joh. Schümmer

### FREIE NACHSCHÖPFUNG DES AACHENER BARBAROSSA- LEUCHTERS

Für die bekannte englische Benediktinerabtei Buckfast haben die Werkstätten des Aachener Domgoldschmiedes Witte kürzlich eine monumentale Nachschöpfung des Aachener Barbarossa-Leuchters hergestellt. Die Bedeutung dieses Auf-





PEKTORALE FÜR BISCHOF DR. HUDAL IN ROM  
Ausgestellt auf der II. internat. Ausstellung für christliche  
Kunst in Rom. Entwurf u. Ausführung: Bernh. Witte, Aachen

trages mag aus einigen Zahlenangaben erhellen: allein für die Goldschmiedearbeit 15400 Arbeitsstunden, Gesamtgewicht 14 Zentner, Gewicht der 17 m langen Kette aus Duranabronze 4 Zentner, Durchmesser 4,90 m, Umfang 15,40 m.

Es handelt sich nicht einfach um eine Kopie des mittelalterlichen Vorbildes. Für die Neuschöpfung wurde im Gegensatz zu den acht Kreisausschnitten des alten Kunstwerkes jetzt die sechsseitige Form gewählt in Anpassung an die Vierung der Buckfaster Abteikirche. Auch in den Einzelheiten hat man manches anders gestaltet. Da der Barbarossa-Leuchter im Laufe der Jahrhunderte schwere Schäden erlitt, wurden für die Nachschöpfung auch die beiden anderen romanischen Radleuchter in Deutschland berücksichtigt, der im Dom zu Hildesheim und jener in der Schloßkirche von Comburg.

Nach dem schwäbischen Vorbild wurden die Silberfiguren der Türme und die Reliefstreifen in den mittleren Bogenfeldern des Reifens ergänzt. Auch verdient betont zu werden, daß im Gegensatz zu den drei romanischen Radleuchtern Deutschlands bei der jüngsten Nachschöpfung die Rundtürme als Lichtspender mit Mattglas benutzt werden.

Diese freie Nachschöpfung des Barbarossa-Leuchters ist ein erfreulicher Beweis dafür, daß die Aachener Goldschmiedekunst die Technik der Zeit Barbarossas und des Meisters Wibert in unverminderter Vollkommenheit beherrscht. Die Wirkung ist überwältigend. Im Schein der 48 elektrischen Kerzen und im matten Schimmer der Rundtürme strahlt das Gold des Leuchters auf wie in der Vision vom Himmlischen Jerusalem, die durch das Kunstwerk versinnbildet wird. Das Glanzgold der Rundtürme kontrastiert glücklich zu dem sonst verwandten matten Gold, Steine und Emailbrun bringen farbigen Wechsel in feiner Abstimmung. Die immer wieder wechselnden Motive in der ornamentalen Ausgestaltung, besonders am Mittelstück des Reifens, geben dem Ganzen eine ungemein starke Lebendigkeit. Die Straffheit der Linien fesselt das Auge, auch die schmiedeeiserne Verstrebung des Leuchters wirkt überaus künstlerisch.

Ein eigener Reiz dieser Arbeit liegt darin, daß für die mehr oder minder schwer beschädigten romanischen Radleuchter nun gleichsam ein Idealtyp geschaffen worden ist, der uns die ursprüngliche Pracht der mittelalterlichen Kunstwerke ahnen läßt. Aus höchsten Kreisen der englischen Kunstwelt wurde bei der Weihe des Buckfaster Leuchters betont, die deutsche Kunst trage zu den guten Beziehungen zwischen England und Deutschland bei, man bewundere aufrichtig diese Technik, über die das englische Goldschmiedegewerbe nicht mehr verfüge.

H. Schiffrs

## Forschungen

### DIE NEUAUFGEDECKTEN MOSAIKE DER HAGIA SOPHIA

Einer Einladung der türkischen Regierung folgend hat Mr. Whitmore vom Byzantinischen Institute von Boston, der sich durch Freilegung einer Reihe bedeutender byzantinischer Arbeiten einen Weltruf geschaffen hat, nun die Aufgabe übernommen die Mosaiken der Hagia Sophia in Istanbul freizulegen. Diese Mosaiken, die uns W. Salzenberg in seinem Buche „Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert“ beschreibt, sind seit nahezu einem Jahrhundert (1847) den Blicken der Beschauer entzogen. Es ist ja bekannt, daß den Muselmanen alle Bilddarstellungen untersagt sind. Erst jetzt, nach Trennung der Kirche vom Staate, ist es möglich, diese für die Kunstgeschichte so wichtigen Mosaiken von der Tünche, die sie bedecken, zu befreien. Da stellt es sich nun heraus, daß die Zeichnungen Salzenbergs stark idealisiert sind und mehr Gemälden seiner Zeit (Mitte des vorigen Jahrhunderts) als altbyzantinischen Mosaiken gleichen. Daher konnte auch bisher über sie nichts Abschließendes gesagt werden, und selbst O. Wulff in seinem „Handbuch der Kunstwissenschaften, II. Teil“ hat, trotzdem er Untersuchungen vorgenommen hat, nur ein ganz vages Bild dieser Mosaiken geben können.

Mr. Whitmore, der mir die freigelegten Arbeiten selbst zeigte, sagte mir, daß man erst jetzt über die Mosaiken der Byzantiner sich ein richtiges Bild machen können. In der kurzen Zeit eines Jahres (1933) konnten natürlich noch nicht alle Arbeiten freigelegt werden, und darum erstrahlt nur erst der Nartex des weltberühmten Baues wieder in seiner alten Pracht und Herrlichkeit. Der Nartex, der der ganzen Westfront des Gebäudes





#### BYZANTINISCHER KAISER VOR CHRISTUS PANTOKRATOR

Neuentdecktes Mosaik im Nartex der Hagia Sophia in Istanbul. Ende des 9. Jahrhunderts

entlangläuft, ist durch acht Rundbogen in neun gleiche Felder geteilt, denen die neun Türen entsprechen, die ins Innere des Domes führen. Bis zur Höhe der oberen Türrahmen sind die Zwischenwände mit wunderbarem Marmor verkleidet, darüber lagert die ganze Länge des Nartex ein breiter Fries, und darüber, die restliche Wand und die Decke verkleidend, erstrahlt der Goldhimmel der Mosaik. In den Lünetten ober den Türen, in Blau, Grün und Rot vom Goldgrunde sich abhebend, sieht man Kreuze, die auch hier, wie in so vielen anderen Fällen der byzantinischen Kunst, die Christusgestalt ersetzen sollen und daher nur als eine Andeutung, als ein Symbol geltend auch die einfachste, ungeschmückteste Form zeigen. In den durch die Bogen gebildeten Deckenfelder sind, umrankt von wunderlieblichen Bordüren, als Stern geformte Zusammensetzungen des Christus- und Pauluskreuzes dargestellt. Die Gewölbebogen und die nur schwach hervortretenden Gurten sind ebenfalls durch laufende Bandmuster betont. Der ganze Rest ist Gold. Ein Gold, das durch das hereinströmende Licht der acht Fenster an Glanz unvorstellbar gewinnt und dessen Widerschein den an sich sonst düsteren Nartex erhellt. Ein überwältigender Anblick, dieser Goldglanz von oben, der an keiner Stelle der Vorhalle erblaßt und keine Leere des hohen Raumes zuläßt. Diese Arbeit entstammt dem 6. Jahrhundert n. Chr. Sie hat, da sie keine bildliche Darstellung enthält, den verheerenden Bildersturm überdauert, der uns der schönsten byzantinischen Ikonen beraubt hat und deren Wert und schwachen Abglanz wir nur aus gleichzeitigen Arbeiten der geflohenen Künstler in

Italien verfolgen können. Die Wirkung dieser Decke aber wird von keiner gleichzeitigen Arbeit übertroffen. Sie ist echte Kunst der Residenz, in der gleich nach Gott der Kaiser kam, dem letzten Endes Bau und Bauschmuck zu Ruhm verhelfen sollte.

Über der Mitteltüre des Nartex, die in den Dom führt, die größer und schöner ausgestattet ist als die anderen und durch die in feierlichem Zuge der Patriarch und der Kaiser einzogen, ist in dem sich darüber bildenden Halbrund eine figürliche Darstellung freigelegt, die nunmehr zu dem Schönsten gehört, was wir von byzantinischer Kunst kennen. Auch dieses Mosaik hat W. Salzenberg gesehen und veröffentlicht, aber erst heute kann man darüber wirklich Genaueres mitteilen. Das Mosaik stellt Christus auf einem Thron sitzend und segnend dar, vor ihm betet eine mit kaiserlichem Ornat angetane kniende Gestalt (Abb. S. 209). Links und rechts vom Throne in kreisrunden Medaillons bemerkt man eine weibliche und eine Engelsfigur.

Christus dominiert die Fläche der Lünette. Ein ernster Zug in dem absolut symmetrischen Gesicht, eine lange Nase, nach abwärts gebogene Mundwinkel, ein spärlicher Schnurrbart, ein hellbrauner, kurzer Bart. Das gescheitelte Haupthaar, ganz leicht gewellt, ist im Nacken zusammengehalten. Ein konzentrisch zum Gesicht gelagerter Nimbus mit den drei Kreuzbalken spinnt noch einen weiteren Ton von Weihe und Ernst um die gütigen Augen, die den Beschauer verfolgen. Christus erhebt die rechte Hand zum Segen. Die langen Finger formen sich nach orthodoxem Ritus zu den Initialen seines Namens. In der linken Hand





KAISER BASILIUS I. ODER LEO I. DER WEISE  
Detail des Nartex-Mosaiks der Hagia Sophia in Istanbul

hält Christus ein offenes Buch, das auf dem linken Knie aufruhet und auf dessen offener Seite man die Worte des Evangeliums lesen kann: „Der Friede sei mit Euch. Ich bin das Licht der Welt.“ In schweren Falten, die knitterig und hohl fallen, fließt das Gewand herab. In Silber und Gold und einem wunderbar leuchtenden Rot und Blau ist dies Gewand gebildet. Die Füße des Erlösers sind nackt und den Händen gegenüber unproportioniert klein. Christus sitzt auf einem Kaiserthron. Es besteht kaum ein Zweifel, daß dieser Thron eine Nachbildung des byzantinischen Kaiserthrones ist. Die breite Lehne, in Perlen und Edelsteinen funkelnd, wird von zwei Kronen überhöht, die ihren seitlichen Abschluß bilden. Vor dem reichen Throne steht ein Schemel, auf den Christus seine Füße aufstellt. Links von dieser Mittelgestalt liegt der Kaiser auf dem Boden, die Hände zum griechischen Gebet geöffnet. Auch sein Haupt, dessen Haar etwas angegraut ist, ist von einem einfachen Nimbus umgeben, der aber exzentrisch angeordnet ist. Seine reichen Gewänder, die vollkommen denen der byzantinischen Kaiser entsprechen, in unbeschreiblich wirkungsvollen Farben gehalten, zeigen einen weitaus aufgelösteren, runden Faltenwurf. Die Frau in dem Medaillon ober dem knienden Kaiser wendet ihr weiches, edles Antlitz wie hilfeschend gegen Christus, der Engel rechts, in seiner etwas starren und unnahbaren Erscheinung, blickt den Beschauer an.

Die Szene ist also von höchster Einfachheit, ungekünstelt und gab offenbar dem Andächtigen keine Rätsel auf. Anders ist es mit dem Archäologen. Daß diese Darstellung den Bildersturm (725 bis 787) nicht mitgemacht hat, ist klar. Es wäre ganz undenkbar, daß sich gerade in der Hagia Sophia, also im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen, eine Bild Darstellung erhalten hätte, als um die Bildverehrung ein solch heißer Kampf ging, daß nichts von den früheren Werken sich in der Metropole retten konnte. Erst als man sich unter den späteren Kaisern wieder von dem Gedanken frei-

machte, der letzten Endes auf islamitischen Einfluß zurückgeht, und die Bilder im Kulte wieder einführt, als mit der Herrschaft der mazedonischen Dynastie ein neuer Kultur- und Kunstaufstieg begann, ist die Ausführung eines derartigen Mosaikes in der Hagia Sophia denkbar. Es kann also frühestens dem ausgehenden 9. Jahrhundert angehören, muß aber vor 1200 entstanden sein, denn der Pilger Antonius von Novgorod erzählt davon. Nun enthält tatsächlich die Pariser Nationalbibliothek (Nr. 510) einen Kodex der Predigten des Gregor von Nazianz, dem traditionellen Predigtbuch der Orthodoxie, der für Basilius I. (886) angefertigt wurde. Dieser Kodex enthält auf der ersten, außerordentlich stark beschädigten Seite, so daß kaum die Konturlinien richtig zu erkennen sind, eine Christusdarstellung, die sich vollkommen mit der aus dem Nartex der Hagia Sophia deckt. Man merkt

dieser Zeichnung an, daß sie dem Monumental- und nicht dem Miniaturenstil entstammt und darf da mit vollster Berechtigung annehmen, daß sie eine Kopie des Mosaikes sei. Wenn also dieses Mosaik, woran nicht zu zweifeln ist, den byzantinischen Kaiser kniend vor Christus darstellt, so kann dieser Kaiser entweder Basilius I. oder sein Sohn Leo I. (der Weise) sein. Aus dem Porträt selbst läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Sowohl Salzenberg wie auch Wulff sagen übereinstimmend, daß die Engelsgestalt den Erzengel Michael, das alttestamentarische Symbol der göttlichen Weisheit darstelle, welches natürlich zu Hagia Sophia direkt in Einklang zu bringen wäre. Eine in Berlin sich befindende Elfenbeinschnitzerei derselben Zeit zeigt jedoch in ganz analoger Anordnung den Erzengel Gabriel, so daß mit Bestimmtheit anzunehmen ist, daß auch hier Gabriel dargestellt ist. Im anderen Medaillon erkennt man unschwer die Jungfrau Maria, die ihren Sohn um Hilfe für den Kaiser anfleht. Mit diesen Tatsachen ist die Datierung ziemlich einwandfrei für Ende des 9. Jahrhunderts sichergestellt.

Wir haben es hier mit einem Meisterwerke byzantinischer Kunst zu tun, dem kaum ein anderes an dekorativer Kraft, an Einfachheit des Aufbaues und Exaktheit der Konzeption aus der Zeit zur Seite zu stellen ist. Im kommenden Sommer (1934) wird Prof. Whitmore mit der Arbeit im Inneren des Domes selbst beginnen, und man kann heute schon unendlich darauf neugierig sein, was zum Vorschein kommen wird. Franz von Caucig-Istanbul

## DIE EHEMALIGE BENEDIKTINER- ABTEI ZU SESTO AL REGHENA

Von Emerich Schaffran-Wien

Zwischen Portogruaro und Casarsa delle Delizie liegt inmitten der weiten, üppigen Südfriulaner Ebene die Kirche des nun aufgelassenen Benediktinerstiftes Sesto al Reghena. Der mächtige Bau

beherrscht nicht nur den kleinen, einst befestigten Ort, sondern auch weithin das Land.

Drei langobardische Edle, Erfo, Xanto und Marco, Söhne einer adeligen, vielleicht fürstlichen Dame Piltrude — sie nennen sie in der Gründungsurkunde *Piltrude Domina et genitrix nostra* —, gründeten am 15. Mai 762 ein Frauenkloster unweit von Cividale in Friaul und zugleich am Flößchen Ebdago, heute Reghena, ein Männerkloster, das sie mit Benediktinern aus Vallombrosa besetzten. Die Abtei blühte und wurde bald und durch die nächsten Jahrhunderte vom Adel der Mark Treviso und besonders von den deutschen Kaisern ausnehmend reich dotiert, so daß sie um 1100 mit ihren über 50 Ortschaften und Kastellen von den Bergen der Carnia bis in das Istrianische ihre Besitzungen verstreut besaß, 1444 wurde die Abtei in eine Kommende umgewandelt und 1790 aufgehoben. Historische Ereignisse, die sich einigermaßen baugeschichtlich verwerten ließen, wären die Zerstörung (wohl nur Beschädigung) durch die Ungarn, 923, das Erdbeben von 1117 und ein unbekanntes Ereignis, das sich in der Restaurierungsbulle des aquilejensischen Patriarchen Bertrandus vom 16. April 1336 spiegelt. Sonst scheint die Baugeschichte der kunstgeschichtlich noch gar nicht ausgewerteten Stiftskirche ziemlich karg an verwendbaren Daten zu sein. Wir sind also bei der Stilkritik vorzüglich auf die Autopsie angewiesen.

Von der einstigen Abtei haben sich nur die Kirche, der Campanile und einige wenig bedeutende Teile der Konventsbauten erhalten. Kreuzgang, Kapitelsaal, Refektorium und vermutlich auch das Dormitorium sind derart verschwunden, daß sie heute nicht mehr mit Sicherheit rekonstruiert werden können. Durch einen spätmittelalterlichen Torturm betritt man einen Vorplatz, der gegen Osten von der Kirche und den barockisierten Resten des Konvents, gegen Norden von dem mächtigen Campanile und gegen Westen von dem zum Teil alten Bau der Stiftskanzlei begrenzt wird.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit Stützenwechsel, das Langhaus wird vom Querschiff und dem gleichfalls basilikalen Chor mächtig überragt. An die ostseitige Außenwand (Abb. S. 212) dieses Chores setzt sich mit mäßig steilem Pultdach ein rechteckiger Bau von der Breite des Querschiffes an, der im Innern die drei halbüberkuppelten Apsiden enthält; diese sind somit von außen nicht sichtbar. Die Ausschmückung dieser Ostwand mit dreistreifigem Gesims, Spitzbogenfries und der abgetreppten Fensterumrahmung erinnert an gewisse sizilianisch-byzantinische Bauten, wie denn überhaupt in der Kirche von Sesto byzantinische Motive in ungewöhnlicher Stärke verwendet wurden. An das Langhaus schließt sich gegen Westen ein kunstgeschichtlich überaus merkwürdiges und seltenes Baustück an, ein einstöckiges Atrium, (Abb. S. 212), welches, als bereits lange bestehend, zum erstenmal 1298 nachweisbar ist. Das Atrium öffnet sich zu ebener Erde nach Süden gegen einen Hof, der wohl den Platz des ehemaligen Kreuzhofes einnehmen dürfte, mit einer sehr interessanten vierteiligen und fünfteiligen Fenstergruppe in Loggienart; die Form der ganzen Anlage, sowie die dekorativen Bestandteile lassen hier an einen Bau aus dem frühen 9. Jahrhundert denken, der dann später durch strebepfeilerartige



CHRISTUS

Detail des Nartex-Mosaiks der Hagia Sophia in Istanbul

Mauerversteifungen verändert wurde. Ich vermute, daß diese Fenstergruppen einst zum Kreuzgang gehörten. Das Atrium ist vom Vorplatz aus zugänglich. Eine spitzbogige, dreimal verschobene Tür führt in das Innere desselben, und eine modernisierte Freitreppe an der westlichen Außenwand leitet in den ersten Stock, der ein rechteckiger, ungegliederter Raum mit flacher Decke ist und früher den Pilgern als Schlafraum diente. Das Triforium, mit welchem sich dieser Raum auf den Vorplatz, und das Bifor in das Innere der Kirche gehören mit ihren schönen Einzelheiten gleichfalls in die Frühzeit des 9. Jahrhunderts. Acht im Grundriß quadratische Ziegelpfeiler tragen im Erdgeschoß des Atriums dessen flache Holzbalkendecke mit ausgezeichneten Profilen an den Trams und an den Kämpfern. Diese Decke, nach dem aufgemalten Wappen um 1450 entstanden, gehört zu den schönsten spätgotischen Holzarbeiten solcher Art in Oberitalien. Hier, im Atrium, beginnt der überaus reiche und kunstgeschichtlich wichtige Freskenschmuck der Stiftskirche. An der westlichen Außenwand liegen übereinander sehr schlecht erhaltene Freskenschichten, vom 10. (?) bis zum 14. Jahrhundert; bei den jüngsten tauchen Erinnerungen an Altichiero auf. In dem westlichen, noch gangartigen Teil des Atriums malte ein mäßig geschickter Maler um 1450 im Übergangsstil südlich das Paradies (ziemlich gut erhalten) und nördlich die heute fast erloschene Hölle. Auch von dem reichen Freskenschmuck im Hauptteil des Atriums hat sich zusammen mit späteren Ergänzungen noch manches erhalten, besonders rechts vom inneren





DIE EHEMALIGE BENEDIKTINERABTEI  
SESTO AL REGHENA, OSTPARTIE



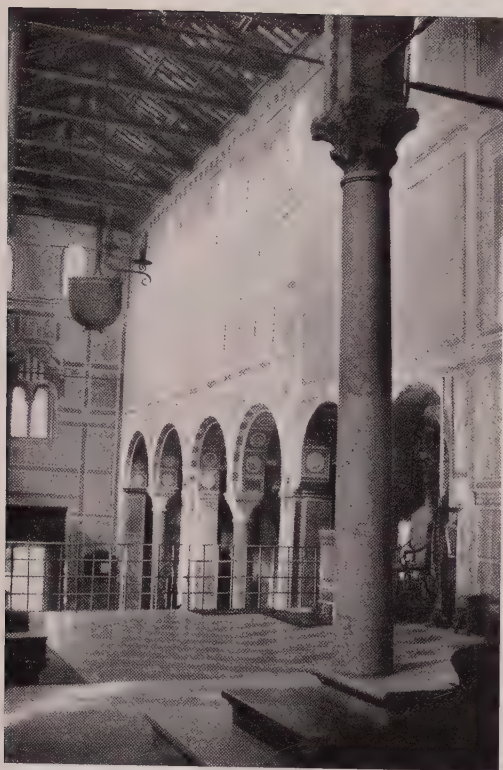
DIE EHEMALIGE BENEDIKTINERABTEI  
SESTO AL REGHENA, ATRIUM

Kirchenportal ein stark giottesker Triumph des Todes mit Resten folgender Schrift: Hoc opus ... An ... MCCC (dann Platz für wenigstens vier Ziffern) Di ... XIII ... I ...

Das Innere der Kirche ist großartig in der Raumwirkung (Abb S. 213). Es ist dreischiffig, basilikal, die regelmäßig wechselnden Pfeiler und Säulen tragen rundbogige, unprofilerte Arkadenbögen. Vieles ist hier gelegentlich der weitausgreifenden Restaurierung von 1912 stark überarbeitet oder erneuert worden. Was alt ist, zeigt, soweit noch Ursprüngliches erkannt werden kann, den Stil der frühchristlich-archaisierenden Bauten Ost-Oberitaliens vom Anfang des 11. Jahrhunderts. Ein ausgezeichnete, wenn auch stark modern übergangener offener hölzerner Dachstuhl überdeckt das Innere und weist an den Tranköpfen gute Profile. Bei der sechsten Stütze, einer Säule, erhebt sich die erst 1912 so weit nach Westen verschobene Lettnerwand mit den beiden Abgängen in die Krypta und den zwei Treppen auf die Höhe des Presbyteriums. Hier hat die Restaurierung am meisten und am wenigsten glücklich verändert. Mächtig steigt die Vierung über dem zum großen Teil aus alten Stücken gebildeten Ziboriumhochaltar auf. (Säulenschäfte, einige Kapitelle 9. und 10. Jahrhundert, die schönen Reliefs der Retabel byzantinisierende spät-trecenteske Arbeit.) Die Vierung gewährt einen ganz vorzüglichen Einblick in die Konstruktionsart von Dachstühlen des 12. Jahrhunderts. Von den drei halbrunden überkuppelten Apsiden ist die mittlere die größte, von ihnen sieht je ein rundbogiges Fenster in einen leider

nicht betretbaren Raum in dem erwähnten rechteckigen Ostanbau.

Das ganze Innere der Kirche war einst mit Fresken geschmückt. Im Langhaus sind sie zum größten Teil verschwunden und gelegentlich der modernen Restaurierung durch einfache Feldermalereien ersetzt worden. Erhalten haben sich einige belanglose Heiligenfiguren im bekannten Stil der venezianischen Terraferma um 1580 und — wohl das wichtigste Stück Malerei im Langhaus — südlich der jetzigen Eingangstür das trecenteske Doppelbildnis eines Ehepaares, vermutlich identisch mit jenem Ottone, Grafen von Canossa und dessen Gattin Hagalberta, die in einer literarischen Quelle des 16. Jahrhunderts erwähnt werden. Eine ähnliche Darstellung zeigt sich auch an der dritten Arkadenstütze rechts. Die Wände des Presbyteriums, der Vierung, dann die Leibungen des Triumphbogens und der Vierungsbogen schmücken zum Teil gut erhaltene Fresken mit Szenen aus dem Leben Petri und des hl. Benedikts; besonders gut konserviert ist eine Wurzel Jesse. In den Apsiden hat sich nur das Fresko in der Hauptapsis, eine Krönung Mariens, erhalten. Hier zeigen sich ferner auf der senkrechten Wand fast erloschene Heiligenfiguren aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Alle diese Fresken sind charakteristische Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Eine nähere Stilkritik ist wegen der großen Entfernung vom Beschauer und dem oft geringen Erhaltungszustand derzeit nicht möglich. Im allgemeinen entspricht ihr Formtypus der auch in Friaul sehr ausgebreiteten nachgiottesken Werkstatt mit Beeinflussung durch Altichiero und Tommaso da



DIE EHEMALIGE BENEDIKTINERABTEI  
SESTO AL REGHENA. INNERES

Modena. Auf jeden Fall bietet die noch heute mächtig wirkende Ausmalung der Abteikirche eine höchst wichtige Ergänzung unserer Kenntnis der Friulaner Trecentomalerei.

Der interessanteste Bauteil der ganzen Kirche ist die Krypta (Abb. S. 213). Sie wurde wohl stark restauriert, doch ohne den alten Zustand gänzlich zu verändern. Sie besteht aus einem dreischiffigen Vorraum und einem querrrechteckigen Hauptteil zu sechs Schiffen à 4 Jochen. Drei kleine, halbrunde Apsiden bilden den Ostteil. 22 stark überarbeitete Säulen mit nur wenigen alten Kapitellen stützen das gratige, rundbogige und kaum mehr originale Kreuzgewölbe. Die alten Kapitelle und Basen (byzantinisierende Trichter und Würfelkapitelle) entsprechen jenen im Dom zu Caorle (geweiht 1038) und wären in die gleiche Zeit zu datieren. An allen Seiten der Wände ziehen sich steinerne Sitzbänke hin, deren untere Kante der vorkragenden Sitzplatte mit einem derb gearbeiteten Zahnschnitt versehen ist. Motiv und Bearbeitungsart sind zweifellos langobardisch. Aus deren Zeiten stammen auch die sehr geringen, doch höchst wichtigen Reste ornamenter Malereien an der

Wand nördlich der Apsiden. Mit Rücksicht auf die den Raum bestimmenden Sitzbänke muß auch die Grundrißform der Krypta als langobardisch angesehen werden. Dem 8. Jahrhundert gehört ferner der große, reich ornamentierte Steinsarkophag der heiligen Anastasia an: Technik und Ornamentform zeigen langobardische Art, durch byzantinische Kunst oberflächlich verändert. An zwei Stellen ist in der Krypta noch der alte, aus Bruchplatten gebildete Fußboden sichtbar. Auf dem einzigen Altar steht als köstlicher Fremdling ein Vesperbild, eine Vollplastik in Kalkstein, ostalpin aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Die Datierung der Oberkirche ist eigentlich nie recht versucht worden. Ich würde nun vorschlagen: Nach den Beschädigungen des 10. Jahrhunderts folgte ein allem Anschein nach radikaler Umbau mit Beibehaltung der alten Längserstreckung, die durch Atrium und Krypta, den einzigen langobardischen Resten, gegeben war. Dieser Umbau zeigt starke Ähnlichkeiten mit dem früher erwähnten, 1038 geweihten Dom von Caorle, südlich von Portogruaro am Meer gelegen. Dieser Umbau war noch querschifflos; Querschiff und der nach außen rechteckige Chorschluß können schon deshalb nach dem furchtbaren Erdbeben von 1117 entstanden sein, da in dieser Zeit eine Anzahl oberitalienischer Kirchen ein Querschiff und jene Art von Vierung erhalten haben, die durch das Einspannen von Bogen nach allen Seiten ausgeschieden ist. Die Ausmalung dürfte mit der erwähnten Restaurierungsbulle von 1336 zusammenhängen.

Die Kirche zu Sesto al Reghena ist bisher vom wissenschaftlichen Schrifttum ganz übersehen worden. Abgesehen von Erwähnungen im 16. und 18. Jahrhundert, schrieb Cortinovis um 1800 eine laienhafte Studie und 1908 Degani eine gründliche, rein historische Arbeit. Die modernen Kunsthistoriker, wie Venturi, Cattaneo u. a. erwähnen Sesto mit keinem Wort. Von mir wird im Laufe dieses Jahres im „Belvedere“ (Wien) zusammen mit dem Tempietto longobardo in Cividale eine etwas ausführlichere Studie über die ehemalige Stiftskirche zu Sesto al Reghena erscheinen.



DIE EHEMALIGE BENEDIKTINERABTEI SESTO AL REGHENA. KRYPTA



## Bücherschau

### MONOGRAPHIEN ÜBER NEUERE KÜNSTLER

Einer der führenden Architekten des beginnenden 19. Jahrhunderts ist Carl Friedrich Schinkel (1781—1841), der heute um so mehr Interesse verdient, als gerade seine Kunst für manche unserer heutigen Problemlösungen in mehr wie nur einem vorbildlich sein kann. Ein feinsinniges und tiefgründiges Buch über ihn hat Universitätsprofessor Dr. August Grisebach geschrieben (208 S., mit 110 Abb., Insel-Verlag Leipzig, RM. 12.—). Schinkel geht aus vom französischen Klassizismus in seiner Berliner Variante, wird von der deutschen Romantik berührt und strebt so auch nach gotisierenden Lösungen. Die Zeit verlangt, wie von jedem Architekten, ganz reale Gebrauchslösungen, und so kommt er zu Bauten wie die Bauakademie, das Backhofgebäude, das Schauspielhaus und das Alte Museum und zu Lösungen, die nie ausgeführt wurden, wie der Marstall, ein Kaufhaus, eine Bibliothek, die mit Überspringung zwischenliegender Baubestrebungen als wirkliche Vorläufer unserer neuzeitlichsten Bauaufgaben und Ideen angesprochen werden dürfen. Seine letzte Sehnsucht ist allerdings die griechische Klassik geblieben, wie er sie in dem nie gebauten russischen Kaiserschlosse Orianda am Schwarzen Meere in genialer Weise gestaltet hat. Grisebach macht uns gerade diesen künstlerischen Entwicklungsgang mit seinen divergierenden Bestrebungen von alten Barockideen, realen Bedürfnissen, romantischer Schönheitssehnsucht, aber auch in seiner baukünstlerischen Einheit überzeugend lebendig. So entsteht ein Buch, das wirklich in architektonisches Verstehen tief einführt. Schinkel hat sich auch mit dem Kirchenbau auseinandergesetzt, zum Teil in romantischen Entwürfen, die vom katholischen Mittelalter genährt sind, wie in seinem Gemälde „Mittelalterliche Stadt am Wasser“, wo eine katholische gotische Kathedrale auf einen Flußfelsen, ähnlich wie Limburg, stellt, auch in seinem gotischen Entwurf für eine Kirche vor dem Potsdamer Platz. Die Potsdamer Nikolaikirche baut er dann doch im klassizistischen Stil. Aber der gotische Gedanke bleibt lebendig in den Entwürfen zu der Friedrich-Werderschen Kirche und der Kirche in der Oranienburger Vorstadt; allerdings beide in einer ganz freien Lösung, die gewisse kubische Bagedanken und englische Anregungen mit der Gotik verschmilzt. Andererseits hat ihn der Barockgedanke einer Zentralanlage immer wieder gereizt. Für den Norden Berlins hat er vier kleinere protestantische Kirchen (St. Elisabeth-, St. Paul-, die Nazareth- und die Johannis-Kirche), für die Provinz hat er die Entwürfe zu Um- und Neubauten vieler Kirchen gefertigt. Grisebach muß zugeben, daß seine künstlerische Leistung nicht die kirchliche Stimmung des Innern geben konnte. Das habe eine Epoche nicht gekonnt, der weder die Frömmigkeit des Mittelalters noch die kämpferisch werbende Kraft der Gegenreformation im Blute saß (S. 156).

Einem anderen Künstler des Klassizismus, dem Bildhauer Wilhelm Achtermann, widmet P. Innocenz M. Strunk O. P. eine umfangreiche Monographie. (Gr.-8°, 271 S., mit 41 Tafeln. Verlag Albertus-Magnus-Verlag, Vechta i. O., RM. 10.—) Der Verfasser bezeichnet sie mit dem Untertitel „Ein westfälisches Künstlerleben“. Aus dieser Einstel-

lung ist auch die Arbeit in erster Linie zu beurteilen. Mit unendlicher Liebe und in breiter Darstellung geht Strunk dem langsamen Werden dieses echten Westfalen (1799—1884) nach, der erst als Dreißigjähriger zur Akademieschulung kam. Die kulturhistorischen Bilder einer einfachen bescheidenen Handwerkerfamilie, der langsam aufblühenden Provinzialhauptstadt des ländlichen Westfalens, des künstlerischen Berlins unter Friedrich Wilhelm IV., der Gegensätze zwischen dem katholischen Westfalen und der Diaspora Berlin, all das hat seinen Reiz. Auch wie dann Achtermann nach Rom kommt, sich dort durchhungert und durchschafft, bis er der Stolz des katholischen Deutschlands und besonders seiner Heimat Westfalen wird, das ist erzählerisch sehr unterhaltsam gelöst, so daß sich das Buch sicher eignet zum Vorlesen in Seminarien, Instituten, Klöstern, auch für die Familienlektüre. Anerkennenswert bleibt, wie der Verfasser mit unermüdlichem Fleiß jeder Arbeit des Künstlers, auch aus seiner Anfängerzeit, nachgegangen ist. Allerdings, eine Kunstmonographie ist das Buch damit noch nicht geworden. Ihn fehlt dazu die kritische Selbständigkeit, die auch dem geliebten und verehrten Künstler gegenüber ihr Recht wahren müßte. Und Kritik müßte am Gesamtwerk Achtermanns schärfer, als dies Strunk tut, geübt werden; denn gerade an Achtermann, oder besser gesagt, an der Art seiner Entwicklung, seiner geistigen Einstellung, könnte mit ein Grund unseres religiösen Kunstelendes des 19. Jahrhunderts bloßgelegt werden. Das „Luxemburger Wort“ hat im Jahre 1870 anläßlich der Fertigstellung der Pietà in Diekirch von Achtermann geschrieben: „Wir meinen, daß gerade in der Vereinigung der mittelalterlichen Frömmigkeit mit den schönen Formen der Antike und dem italienischen (raffaelischen) Schwung das große Verdienst der neueren, namentlich der neueren deutschen Künstler, mögen sie nun in Rom oder in ihrer Heimat leben, besteht. Und wir ziehen sie als religiöse Künstler den früheren vor, obgleich sie an Schönheit der Körperformen Phidias, an Frömmigkeit Fiesole, an Schwung Raffael nicht erreichen“ (S. 136). Was hier als Lob gesagt wird, ist im Kerne die härteste und bitterste Kritik der ganzen Zeitperiode des Nazarenertums und Nachnazarenertums, das glaubte, wenn es eklektisch die verschiedenen genialen Blutbegabungen der Vorzeit mische, dann eine edlere und wertvollere Keimzelle züchten zu können, der erst die wahre christliche Kunst entspringe. Aber was wurde erreicht: bestimmte, kernige, schöpferische Eigenart jeder der Großen und ihrer Zeitrichtung wurde verwischt und übrig geblieben ist eine Limonade für Seelen, die nicht im Leben stehend für Gott kämpfen müssen. Damit soll nicht Achtermanns Kunst restlos verdammt sein. Achtermann war ein ungebildeter, treuer, erbaulich frommer, charakterfester Mann. Aber er war doch auch „einfältig“ im eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. sein Wesen besaß nur „eine Falte“. Sein Arbeitsgebiet war engbegrenzt, sein Blick nicht weit, seine künstlerische Einstellung doktrinär. Mit hartnäckiger Konsequenz hat er sich einer künstlerischen Richtung, der klassizistischen Statuarik angeschlossen und ohne Zweifel auf diesem Gebiete in seiner Pietà in Münster sein reifstes Werk geschaffen, das allerdings ohne Michelangelos Werk in der Peterskirche auch nicht zu denken ist. Wo er aber von dieser Statuarik abgeht, wird er problematisch, schon in seiner Kreuzabnahme im Münsterer Dom, die eigentlich malerisches Relief,

aber keine Figurengruppe mehr ist, bis er schließlich an einem Werke, wie dem Altar im Dome zu Prag, völlig scheitert, weil ihm die architektonische Gestaltung, der monumental-dekorative Sinn, das Gefühl für den Rhythmus der Verhältnisse für eine solche größere Schöpfung völlig mangelt. Übrig bleibt schließlich nur die tödliche Langeweile, wie sie Cingria als Charakteristikum der christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts bezeichnet. Gewiß, es ist für den katholischen Fühlenden und Denkenden eine wehmütige Tragik, daß dieser idealgesinnte, uneigennützig und fast heiligmäßige Mann an dem zerbrechen mußte, was er mit reinstem Herzen, ehrlichstem Können und religiöser Einfühlung erstrebte. Es ist die Tragik, die vielfach über dem ganzen Katholizismus des verflorenen 19. Jahrhunderts liegt und die wir gerade erst heute am bittersten auskosten müssen! Ist es Schuld oder Fügung Gottes? Wir wissen es nicht. Aber klar müssen wir uns doch werden, daß nicht alles, was im 19. Jahrhundert bewundert wurde und auch herzlich gut gemeint war, für uns eine restlose und zeitlose Lösung bedeutet.

Eine weitere Monographie ist einem heute fast vergessenen Künstler des Düsseldorfer Spätnazarenertums gewidmet. Paul Horn hat über den „Kupferstecher Joseph von Keller“ (Sein Leben, sein Werk und seine Schule. Schriften des städtischen Kunstmuseums zu Düsseldorf, herausgegeben von Karl Koetschau, Bd. V, Düsseldorf, Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande u. Westfalen 1931, 92 S. u. 31 Tafeln) ein größeres Buch geschrieben. Joseph Keller (1811–1873) ist in Linz a. Rh. geboren und wurde später Professor der Kupferstechkunst in Düsseldorf, wo sein Name mit der Gründung und Blüte des „Vereins zur Verbreitung religiöser Bilder“ aufs innigste zusammenhängt. Keller war einer der reproduzierenden Kupferstecher, deren Bedeutung durch den neuzeitlichen Reproduktionsdruck völlig vernichtet wurde. Dabei ist die künstlerische Leistung dieser Künstler gar nicht zu unterschätzen. Der Stich von Raffaels Disputa und der Sixtinischen Madonna, wie sie Keller in jahrelanger Arbeit fertigte, bleiben auch heute noch unvergängliche Glanzleistungen, die z. B. durch einen Kenner wie Heinrich Wölfflin restlose Anerkennung gefunden haben und künstlerisch mit den jetzt üblichen Vierfarbdrucken gar nicht in einem Atem genannt werden dürfen. Wie hoch zu ihrer Zeit eine solche Arbeit bewertet wurde, mag man daraus ersehen, daß Keller, der in den Jahren 1841–1857 die Platte in mühevoller Arbeit fertigte, vom Auftraggeber, dem Düsseldorfer Kunstverein, nicht weniger als 14250 Taler = 42750 RM. erhielt. (Achtermann erhielt für seine Pietà in Münster [1844–1850] 7000 Taler = 21000 RM., für seine Kreuzabnahme in Münster [1850–1858] 18000 Taler = 54000 RM., für den Prager Altar [1858–1868] 20000 fl. = 40000 RM., wobei allerdings der teure carrarische Marmor und die Schwierigkeit seiner Bearbeitung in Betracht zu ziehen ist.) Was sind aber das für Summen gegenüber den dürftigen Preisen, die heute oder auch vor 20 Jahren für Kunstwerke (besonders christliche) bezahlt werden! Auch im Preise spricht sich die wirkliche (und nicht mit Worten vorgetäuschte) Kulturgeltung aus. — Keller selbst war ein frommer, fleißiger Mann, der sich nur der christlichen Kunst, besonders den Nazarenern (Schadow, Overbeck, Steinle, Deger, Ary Scheffer und vor allem Raffael) widmete. Das Buch erhält einen Dauerwert durch die Beigabe eines

ausführlichen Oeuvre-Werkes des Meisters und seiner zahlreichen Schüler, die vielfach für den christlichen Kunsthandel tätig waren. Das Buch ist gut ausgestattet.

Eine neuzeitliche Künstlerin behandelt Rolf Hetsch im Ruth Schaumann-Buch. (112 S. Mit 85 Abbildungen, neuen Gedichten und einer Novelle: Die Zeichner des Volkes, Band VI, Rembrandt-Verlag G.m.b.H., Berlin. In Halbleinen RM. 6.—.) Unseren Lesern ist die Künstlerin nicht unbekannt. Wir haben schon vor Jahren auf ihr Schaffen aufmerksam gemacht und sind dafür, wie dies nun einmal so üblich ist, mit persönlichen Beschimpfungen und Verdächtigungen der Künstlerin und unserer Person bedacht worden. Heute wird es niemand im katholischen deutschen Kulturleben geben, der nicht den Namen dieser Frau auf dem Gebiete der Plastik, Graphik und Dichtkunst mit höchster Achtung ausspricht. Gewiß, ihre Kunst ist begrenzt, aber nur wie eben die Grenzen einer Frau von der Natur gezogen sind. Innerhalb dieser Grenzen ist aber ihr Schauen weltweit, von fraulicher und mütterlich verstehender Güte erfüllt. Das Verwunderlichste für mich an der Kunst dieser Frau bleibt die absolute Annäherung bei der absoluten Kultiviertheit ihrer Schöpfung. Dadurch wird sie vor der Manier bewahrt. Gerade wer dieses Buch mit seinen ausgezeichneten Abbildungen durchblättert, wird wohl die absolute Einheit ihrer Sprache verspüren, aber niemals eine subjektive Effekthascherei. Dazu ist ihr Wesen zu geistig, ihr Fühlen zu sehr mit einer zeitlosen Bildungstradition verbunden, die echt katholisch ist. Staunenswert bleibt auch die Ausdrucksvariabilität von Religiösem und Profanem, obwohl auch ihre profanen Sachen von einer innern Frömmigkeit getragen sind. Der Text geht hauptsächlich auf die künstlerisch-formale Seite der Werke in geschickter Weise ein. Zum innern Werden einer solchen Persönlichkeit bliebe noch manches zu sagen.

Bei dieser Gelegenheit sei eine Verdächtigung Ruth Schaumanns zurückgewiesen, die von einer Zeitung ausgehend wohl nicht ohne Absichten des Konkurrenzneides weitergetragen wurde und auch mehrfach zu Anfragen bei uns geführt hat. Man behauptete nämlich, die Künstlerin sei jüdischer Abstammung, ein Vorwurf, der ja gerade heute schwer schädigend wirken kann. Wer Ruth Schaumann persönlich kennt, wird lächelnd diesen Vorwurf am ausgesprochen deutsch-germanischen Wesen dieser Frau zurückprallen lassen. Wer dies durch Stammbäume belegt haben will, dem sei gesagt, daß die Familie Schaumann bis in das Nürnberg des 16. Jahrhunderts zurückreicht, zahlreiche Beamte und besonders Offiziere der markgräflichen, hannoverischen und preußischen Armee gestellt hat. Der Urgroßvater war Offizier in der „Deutschen Legion“ gegen Napoleon. Seine Kriegserinnerungen „Kreuz- und Querzüge“ erschienen 1922 in zwei Bänden bei F. A. Brockhaus in Leipzig. Der Großvater war Major und Adjutant König Georgs V. von Hannover, der Vater war Major im 15. Dragonerregiment und ist vor Verdun gefallen. Auch die Frauen dieser Männer waren deutschen Blutes. Nachdem diese Nachrede sich als unhaltbar bewies, hat man behauptet, daß der Mann der Künstlerin, Dr. Friedrich Fuchs, jüdischer Abstammung sei. Auch das stimmt nicht. Dr. Fuchs entstammt von Vaterseite einer hugenottischen Emigrantenfamilie aus Offenbach, von Mutterseite einer katholischen Bürgersfamilie. Es wäre wohl



somit endlich Zeit, mit derartig unhaltbaren Nachrichten Schluß zu machen.

Es sei noch ein Blick auf einige Bücher nicht kirchlich-religiöser Künstler geworfen. Über Wilhelm Busch, der ja einer kultischen Kunst ganz ferne stand, hat Robert Dangers eine liebevoll geschriebene, kleinere Monographie verfaßt. (Sein Leben und sein Werk. 200 S. Mit 56 Abb. auf 41 Tafeln, davon 4 farbig. Verlagsanstalt Hermann Klemm, Berlin. Geb. RM. 8.50.) Er behandelt sowohl seinen hagestolzen Lebensgang wie seine Werke, tritt für seine Malereien ein, schildert ausführlich seine humoristischen Bildergeschichten, die mit Recht als in Schrift und Linie aus einer einzigen Vorstellung erwachsen hingestellt werden. Auch über seine Person, Briefe, Gespräche, Gedichte wird referiert. Nach unserer Meinung werden seine Gemälde überschätzt. Gewiß, sie sind in ihrem ersten impressionistischen Entwurf genial, aber die letzte Vollendung, die Meisterschaft mangelt. Sie bleiben nur Skizze. Und irgendwo gilt das für seine ganze Kunst, selbst für seinen in sich vollendeten norddeutschen Humor. Irgendwo klappt der Reiß, der diesen äußerlich kargen, innerlich reichen Menschen nicht zur letzten Höhe der menschlichen und göttlichen Tragik aufsteigen läßt. Er bleibt im Mikrokosmos. Hier wäre die Ursache in seiner von Schopenhauer beeinflussten, liberalen Weltanschauung zu suchen und herauszuarbeiten, was dem Verfasser nicht liegt, und was einer späteren, anders orientierten Zeit vorbehalten bleiben muß.

Ein liebes, zartes Geschenk ist Rudolf Sieck, Von der Landschaft. (80 S. Mit 23 Bildern in Offsetdruck. Verlag Eugen Salzer, Heilbronn. Geb. RM. 4.—.) Die anmutige, duftige, echt deutsche Landschaftskunst Siecks kommt in der Reproduktion ausgezeichnet zum Ausdruck. Die Bilder werden von ausgewählten Texten, hauptsächlich aus Adalbert Stifter, begleitet, der in seiner kristallinen Klarheit, seiner Subtilität und Sehnsucht so recht in den Landschaften sich spiegelt. Für junge, empfindsame Menschen und Naturfreunde ist das Büchlein eine herzensfrohe Gabe.

J. Tromp Meesters, der holländische, in Deutschland lebende Bildhauer und Maler, schreibt sich seine Gedanken vom Herzen „wie er denkt und arbeitet“. (88 S., 56 Abb. Paul-Neff-Verlag, Stuttgart. Geh. RM. 7.—.) Seine Vorstellungen kreisen um den Menschen, besonders um die Schönheit des Weibes, in einer symbolistischen Vertiefung, die sich jedoch nicht im abstrakten Expressionismus verliert, sondern irgendwo im Naturalismus um 1900 verankert bleibt. So spannen sich auch seine philosophischen Gedanken zur Kunst zwischen Natur und Ewigkeit. Er spricht auch über kirchliche und religiöse Kunst, allerdings seltsamerweise für einen Künstler in einer historischen Entwicklungslinie, die manche künstlerische feine Beobachtung aufweist.

Georg Lill

## Mitteilungen der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E.V.“, München

### Ankauf von graphischen Arbeiten

Die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst E.V.“, München, Ludwigstraße 5, hat zur Zeit die hiefür in Betracht kommen-

den Künstler-Mitglieder eingeladen, neue Holzschnitte und Lithographien für eventuellen Ankauf zur Verlosung anzufertigen und einzusenden. In Frage kommen nur noch nicht veröffentlichte Arbeiten religiösen Inhalts, die für Heimschmuck, vor allem als Familienbild, geeignet sind. Mindestbildgröße 20 x 25 cm, Hoch- oder Querformat. Die Gesellschaft läßt durch die Jury 1934 die drei besten Arbeiten auswählen und kauft dieselben zu folgenden Bedingungen an:

1. Ankauf zu RM. 200.—
2. Ankauf zu RM. 150.—
3. Ankauf zu RM. 150.—

Mit dem Ankauf geht der Holzstock, bzw. der Lithographiestein mit der Arbeit und allen Rechten für Reproduktion usw. in den Besitz der Gesellschaft über. Der Künstler erhält gratis 20 Freidrucke geliefert. Es ist in Aussicht genommen, die gesamten Einsendungen in den Ausstellungsräumen der „Galerie für christliche Kunst“ auszustellen, ebenso das Ergebnis in einem Sonderheft der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ über Graphik zu veröffentlichen.

Einlieferung der Probeabzüge bis 7. Mai, abends 18 Uhr, an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V., München, Ludwigstraße 5.

NB. Interessenten, die keine Einladung erhalten haben, wollen sich bei der Geschäftsstelle melden.

## Kleine Mitteilungen

### STIPENDIUM

Aus der Professor-Georg-Busch-Stipendien-Stiftung in München können zwei Stipendien im Betrage von RM. 300.— und RM. 260.— verliehen werden. Die Stipendien werden an „deutsche, würdige, strebsame, katholische Künstler, Maler oder Bildhauer“ verliehen, die „ihre Lebens- und Arbeitskraft in den Dienst der religiösen Kunst auf den Grundlagen des katholischen Glaubens stellen“. Unter mehreren Bewerbern haben die Nachkommen des Stifters oder seiner Geschwister den Vorrang, im übrigen Bildhauer den Vorzug vor Malern; jedoch soll bei Verteilung an mehrere Bewerber (Bildhauer und Maler) an zweiter Stelle ein Maler berücksichtigt werden. Schriftliche Bewerbungen (mit einem kurzen Abriß des Lebensganges und mit Mitteilungen bzw. Abbildungen von Arbeiten und Schöpfungen) sind bis 31. Mai 1934 beim Aufsichtsrat der Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2, einzureichen. Gleichzeitig wird eingeladen zur Teilnahme an einer hl. Messe, die am 7. Mai 1934, vormittags 8 Uhr, in der Dreifaltigkeitskirche, Pfandhausstr. Nr. 6, zum Gedächtnis verstorbener christlicher Künstler gelesen wird.

München, den 31. März 1934.

Stiftungsverwaltung:

Aufsichtsrat

der Gesellschaft für christliche Kunst,  
Kunstverlag, GmbH., München,  
Wittelsbacherplatz 2







*Matthaeus Schiestl pinx.*

3380

GFCHKM

Maria Mater inter spicas

# KIRCHENBAUTEN VON JOHANN KAMPS IN HAMBURG

Von AUGUST HOFF

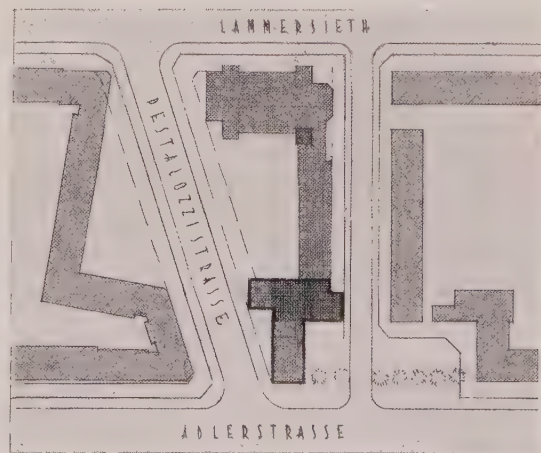
Vom Niederrhein, wo der Backsteinbau ebenso zu Hause ist, von Krefeld, kam Johann Kamps nach Hamburg. An seine Werke denkt man, wenn man vom katholischen Kirchenbau der dortigen Gegend spricht. Nur Holzmeisters Rundkirchlein „Maria-Grün“ in Hamburg-Blankenese ist daneben zu nennen. Drei typische Werke von Kamps sollen hier zur Darstellung gelangen. Gemeinsam ist ihnen die saubere Klarheit der Massengruppierung und der Raumbildung, die ruhige Feierlichkeit und echte sakrale Wirkung. Mit dem hier gegebenen Material der Klinker oder Backsteine werden die großen Flächen der Baukörper natürlich belebt. Bemerkenswert ist bei allen drei Bauaufgaben die glückliche Einordnung in die städtebauliche Situation.

Die Baugruppe für die St. Franziskusgemeinde in Hamburg-Barmbeck mußte auf einem als rechtwinkliges Dreieck zugeschnittenen Gelände zwischen Lämmersieth, Pestalozzistraße und Adlerstraße erstellt werden (Abb. S. 217). Kamps rückte die Kirche in die Flucht der Straße Lämmersieth und ordnete in der Höhe des Chores Pfarrhaus und Gemeindebauten in rechtem Winkel an. So erhielt er von der Hauptschauseite von der Pestalozzistraße aus eine großzügige Platzanlage, die der Kirche die Freiheit der Wirkung schafft. Nach der Seite der Adlerstraße hat diese Anlage durch einen Erweiterungsbau der Schule mit Turnhalle den harmonischen Ausgleich und festen Abschluß erfahren. Der Turm ist neben dem Chorraum in den Winkel von Kirche und Pfarrhaus gestellt (Abb. S. 218). Hier erreicht er die beste Sichtbarkeit von den zuführenden Straßen aus und gibt der ganzen Baugruppe eine wirkungsvolle Staffelung nach jeder Seite. Der Westbau ist etwas eingezogen zur Gewinnung einer Vorhalle und einer Erweiterung der Orgelempore darüber. Dieser Baukörper endet in einem Staffeldach (Abb. S. 218). Der Chorraum, von rechteckigem Grundriß mit abgeschrägten Ecken, ist in Breite und Höhe gegenüber dem Hauptschiff eingezogen. Das Material ist blauroter Oldenburger Klinker.

Das Innere bildet einen klaren großen Meßpferdraum mit schmalen niedrigen Prozessionsdurchgängen. Das Weiß der Wände wird durch Klinkerstreifen in den Pfeilern belebt (Abb. S. 219). Die dunkel gehaltene schlichte Balkendecke klingt mit dem Gestühl zusammen (Abb. S. 221). Der breitgespannte niedrige Triumphbogen verleiht der Opferstätte eine intime Wirkung. Amboartig ist die einfache Kanzel und als Ausgleich an der Gegenseite ein Expositorium angeordnet.

Im Blickpunkt der Gemeinde über dem Altare ist eine große Kreuzigungsgruppe in Sgraffitotechnik von Prof. Heinz Kamps, der in Berlin an den Vereinigten Staatsschulen wirkt, geschaffen worden (Abb. S. 221). Holzschnittartig sind aus den Putzschichten die Konturen und Flächen herausgeholt. Über eine schwarze Schicht sind zwei Grauschichten kalter und warmer Tönung geputzt. Die blaue Schicht des Gewandes der Madonna und die Kaputmortumschicht im Gewand des Johannes liegen an der Stelle der zweiten Grauschicht. Mit verhältnismäßig geringem Kostenaufwand ist mit dieser Technik eine starke monumentale Wirkung zu erzielen. Kamps hat die Formen klar gegeneinandergestellt, ohne Übergang der Schichten. Von der Schlagkraft reiner Flächenwirkungen wollte er nichts einbüßen. In die dekorative Flächenteilung sind die Figuren von schlichtem, kraftvollem Ausdruck eingeordnet. An romanische Kreuzigungsgruppen gemahnt die religiöse Auffassung. In der letzten Zeit hat Heinz Kamps auch Kirchenfenster und Mosaiken entworfen.

Bei der Paulus-Augustinus-Kirche in Altona-Othmarschen fehlen noch Pfarrhaus und Gemeindesaal, um die durch



JOHANN KAMPS: GRUNDRISS DER ST. FRANZISKUSKIRCHE IN HAMBURG-BARMBECK





Phot. Hans Brack, Hamburg

JOH. KAMPS-HAMBURG: ST. FRANZISKUSKIRCHE IN HAMBURG-BARMBECK  
AUSSENANSICHTEN



Phot. Hans Brack, Hamburg

JOHANN KAMPS-HAMBURG: ST. FRANZISKUSKIRCHE IN HAMBURG-BARMBECK  
INNERES, BLICK ZUR ORGELEMPORE

die Situierung von Kirche und Nebenbauten erzielten Höfe und Plätze in der ganzen Anlage zur vollen Wirkung kommen zu lassen (Abb. S. 222). Auch hier ist der geistige Höhepunkt, der Altarraum, im Außenbau überhöht. Die Glockenkammer ist mit diesem Chorkörper zu einem mit Pultdach abgeschlossenen Turmtrakt verbunden. Die großflächige Ruhe des Baukörpers erhält durch das niederelbische Klinkermaterial lebendigen warmen Klang.

Im Innern hat der Raum eine feierliche Klarheit. Die Kirche faßt einschließlich Empore 200 Sitzplätze. Dem einheitlichen sehr geschlossen wirkenden Meßopferraum ist nur nördlich ein schmaler Prozessionsgang zugeordnet. Aus den hochangeordneten Rundfenstern fällt diffuses Licht in den Gemeinderaum, während ein großes dreigeteiltes Fenster eine Steigerung des Lichtes zum Altarraum hin bringt. Dieser Chorraum ist in der Breite des Kirchenraumes mit halbkreisförmigem Abschluß gestaltet. So wird auch räumlich die Altargemeinschaft der ganzen Gemeinde zum Ausdruck gebracht (Abb. S. 223). Das große Altarkreuz soll noch einen monumentalen Korpus erhalten. Die Balkendecke besteht aus ungehobeltem Material und ist nur rot getönt (Abb. S. 223). So wirkt sie in kraftvollem Gegensatz zu den hellen klaren Wänden.

In einem Industrievorort, am Rande von Groß-Hamburg, erhebt sich die Paulus-Thaddäus-Kirche in Billstedt. Auch hier hat der Architekt städtebaulich die Baugruppe mit Pfarrhaus, Gemeindesaal und Schwesternhaus so angeordnet, daß er schöne Vorhöfe zur geistigen und räumlichen Sammlung der Gemeinde erhielt (Abb. S. 224). Der Kirchenbau gewinnt dadurch die Freiheit der Wirkung. Die Rückfront wieder gibt dem zukünftigen Marktplatz einen reizvollen und festen Abschluß. Der Turm ist wieder der Südseite des Chorkörpers angefügt, wo er die größte Auswirkung für die zuführenden Straßen und die zugeordneten Platzanlagen hat (Abb. S. 225). Das Material ist ein holländischer Backstein, wie man ihn auch am Niederrhein viel verwendet. Knapp und schlicht ist auch hier die Formensprache. Klar und sinnvoll sind die einzelnen Raumzellen zum wirkungsvollen Ganzen geordnet.



Im Inneren zeigt die Kirche, die 350 Sitzplätze faßt, einen Raum von großer Geschlossenheit mit seitlichen Prozessionsgängen (Abb. S. 226). Der amboartigen Kanzel auf der Epistelseite ist an der Evangelienseite ein Expositorium symmetrisch zugeordnet. Triumphbogenartig wird der dem Gemeinderaum gleichweite Chorraum betont. Den Altar nimmt eine halbrunde Apsis auf, die so die Opferstätte noch besonders hervorhebt (Abb. S. 225).

In ihrer knappen herben und doch feierlichen Sprache sind diese Bauten der norddeutschen Eigenart trefflich entsprechend. Der heimische Werkstoff kommt der schlichten Formung entgegen und belebt die Baukörper mit farbigem und malerischem Reiz. Durch Maßstab und die ganze Haltung des Baues gibt Kamps den Kirchen Würde und Feierlichkeit.

## PETER TERKATZ, EIN RHEINISCHER BILDHAUER

Von HEINRICH LÜTZELER

Schon seit etwa einem Jahrzehnt tritt unter den rheinischen Bildhauern immer deutlicher Peter Terkatz als eine führende Begabung hervor; nicht als ob sich sein Schaffen auf seine rheinische Heimat beschränkte, wohl aber hat er ihre fruchtbaren Kräfte durch gehaltvolle Schöpfungen weithin in das ganze Reich zu lenken gewußt. Daß er die lebenspendenden Kräfte seiner Heimat künstlerisch zu sammeln vermag, hat der Staat im vergangenen Jahre durch die Verleihung des Rompreises an den nun Vierundfünfzigjährigen anerkannt. Als ein gereifter, nicht aber als ein starrer Mensch ist er nach Rom gezogen, stark genug, dem Fremden nicht zu erliegen, sondern an ihm das Eigene zu klären.

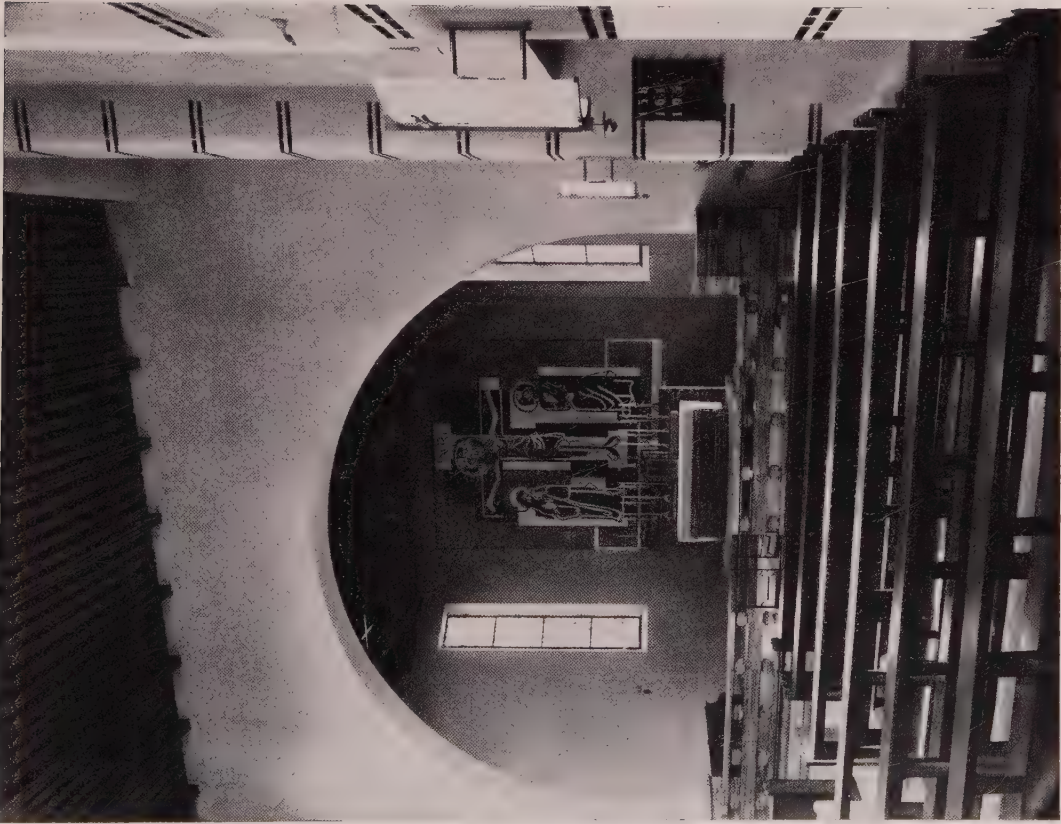
Peter Terkatz ist niederrheinischer Herkunft. Es ist keine Äußerlichkeit, dies bei ihm festzustellen; denn er lebt aus der ganzen landschaftlichen und geistigen Atmosphäre seiner Heimat. Nie hat er die innere Verbundenheit mit ihr verloren; denn stets ist er schlicht geblieben: ein Mann aus dem Volke, der nicht modischen Richtungen nachhängt, keinen intellektuellen Kunstschwatz macht, ja nicht einmal Zeit findet, über die Kollegen zu mäkeln. So einfach-herzlich ist er seiner Arbeit hingegeben; so einfach-herzlich gehört er dem Leben, vor allem den Kirchen seiner Heimat, den Gartenmauern oder Straßenkreuzungen, die er gern mit erfindungsreichen Wegezeichen schmückt, den stillen, kleinen Friedhöfen des Landes, von denen mancher Grabmäler seiner Hand zeigt. Vor allem aber ist er als ein christlicher und heimatverbundener Mensch dem gewaltigsten Ereignis unserer Zeit, dem Weltkrieg, begegnet, nicht um irgendeine eilfertige Denkmalgeste über ihn zu machen, sondern um sein Grauen wurzelfest zu bestehen und seine Zukunftskeime ehrfürchtig zu entdecken und zu hegen.

Die leider allzu häufige Raschheit der Denkmälerfabrikation ist wie alles Hastige, alles, was nach Unfertigkeit oder Bluff aussieht, seiner ganzen Arbeitsweise fremd. Terkatz arbeitet langsam. Darum kann er nicht mit einer Unmenge von Plastiken paradiere. Terkatz hat auch den langen Atem, von Zeit zu Zeit das gleiche Motiv aufzunehmen, freilich nicht um sich selber abzuschreiben, sondern um von immer anderen Seiten aus eine ewige Seinstiefe, wie etwa das Thema der Madonna mit dem Kind, anzugehen. Sein Ziel verfolgt er mit ganzer Zähigkeit; er ist Künstler, der den Handwerker in sich schließt — letzten Endes die einzig gesunde Sachlage. Er kennt von Grund aus die plastischen Werkstoffe und ihre Verarbeitung. Er steht selber da mit dem Meißel in der Hand und überläßt nicht untergeordneten Kräften die Übertragung des Modells in die endgültige Form; denn er ist zu fest davon überzeugt, daß erst im konkreten Arbeiten sich die Form zum Selbstverständlichen hin entwickelt; darum erkennt er den Unterschied von künstlerischem und handwerklichem Prozeß beim plastischen Gestalten nicht an.

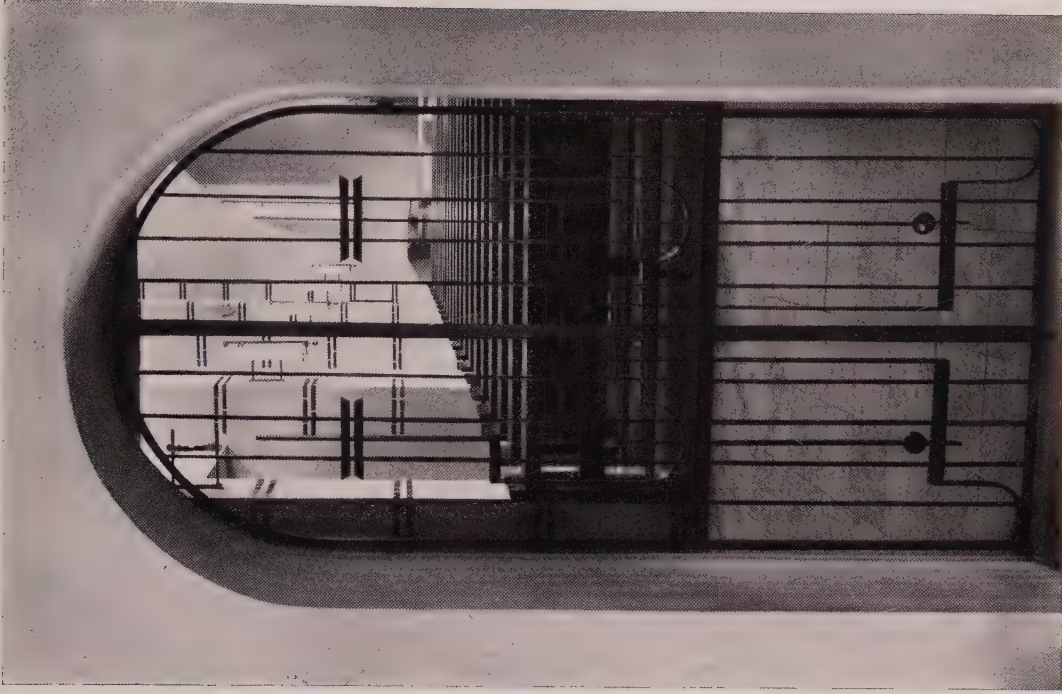
Diese Schaffenshaltung ist in einem geradlinig-gesunden Entwicklungsgang geworden. Terkatz war zunächst in Berlin tätig. Sein Weg führte ihn nicht von der Akademie in die Praxis, sondern begann in der Praxis. Den Krieg machte er als Kompanieführer mit. Nach dem Krieg siedelte er nach Honnef am Rhein über. Dorthin wird er auch nach dem Rom-Jahr zurückkehren.

\* \* \*

Die unverbildete, tüchtige Art dieses Künstlers erfaßt man wohl am leichtesten vor seinen Bildnisköpfen (Abb. S. 233). Welche Verzerrungen hat das Menschenbild wäh-

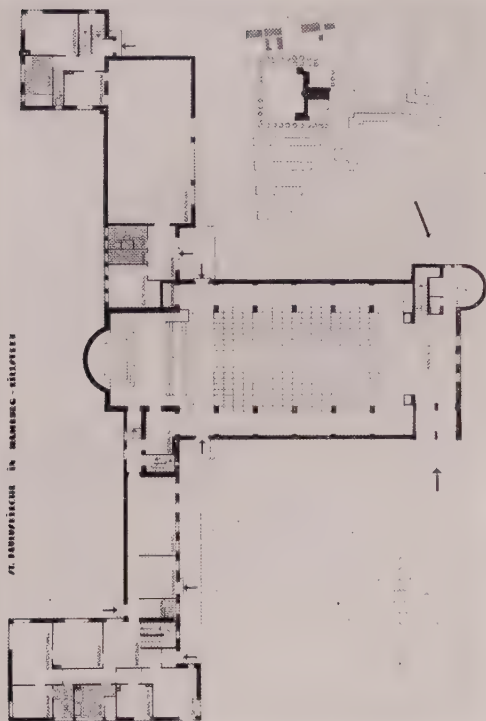


JOHANN KAMPS; ST. FRANZISKUSKIRCHE IN HAMBURG-BARMBECK  
BLICK ZUM CHOR  
SCRAFFITO DER KREUZIGUNG VON HEINZ KAMPS-BERLIN



Phot. Hans Brack, Hamburg  
BLICK AUS DER TAUFKAPELLE





Phot. Hans Brack, Hamburg

JOHANN KAMPS-HAMBURG: ST. PAULUS-  
AUGUSTINUS-KIRCHE IN ALTONA-  
OTHMARSCHEN. GRUNDRISS

rend der beiden letzten Jahrzehnte in der Kunst erfahren! Terkatz macht alle diese Verblödungen, Mechanisierungen, Verzerrungen, Grimassierungen nicht mit. Davor mag ihn nicht zuletzt eine bodenständige katholische Grundhaltung bewahrt haben. Mit prachtvoller Entschlossenheit modelliert er den Kopf des Menschen zunächst einmal als eine Einheit, als ein Ganzes heraus, bevor er sich in Einzelzüge vertieft. Darum fallen seine Darstellungen auch nie auseinander in lauter einzelne mehr oder minder treffende Bemerkungen über den Dargestellten. Mit spürbarer Freude, der Freude eines gebürtigen Plastikers, tastet er die Schädelform ab. In wenige Striche und Lichter bannt er dann das Leben eines individuellen Gesichts hinein (einige Abbildungen solcher Büsten brachte „Der Feuerreiter“, 1929, H. 27).

Diese innere Ganzheit zeigen auch seine Gelegenheitswerke: Weg- und Gedenktafeln. Als echter Künstler ist er sich nicht zu schade auch für geringfügigere Aufgaben; weiß er doch, daß es schön und sinnvoll ist, auch mit kleinem Reiz die Erde zu schmücken, ganz abgesehen davon, daß der bescheidenste Anlaß, wie die Geschichte aller Künste lehrt, zum Ausgangspunkt entscheidender Leistungen werden kann. Seine volkstümliche Gesinnung zeigt etwa sein Wegweiser an der Mauer des Pfarrhauses in Linz am Rhein (Abb. S. 232). „Am Himmelreich“ und „Am

Totenborn“ — so lauten die beiden Bezeichnungen; aus ihnen heraus entwickelt er seine Phantasie über den Tod (Sensenmann) und den Eingang ins ewige Leben (St. Peter) dem Wanderer in Auge und Herz hinein, dabei nicht versäumend, daß die Statuen richtungsmäßig mit den beiden Wegen zusammengehen, abschlußmäßig das Schild klar begrenzen und durch die Strenge ihres senkrechten Umrisses der Strenge des waagerechten Mauerumrisses entsprechen, reliefmäßig von dem noch ziemlich flachen mittleren Strauch her stetig zu immer stärkerer Plastizität anwachsen. Einen ähnlich bestimmten und lebendigen Aufbau weist das Relief zur Erinnerung an den Besuch des päpstlichen Nuntius Orsenigo im Mutterhaus der Missionsschwestern zu Hiltrup bei Münster i. W. auf (Abb. S. 227).

\* \* \*

Aber diese Werke bezeichnen bei aller Liebenswürdigkeit noch nicht das Persönlichste des Künstlers. Zum Kern seines Schaffens möge eine kurze vorbereitende Überlegung hinführen, die zwei zentrale Grundzüge seines Werks herausstellen soll.

Der erste Grundzug betrifft seine außerordentliche Freude am individuellen, besonders am unmittelbar gewachsenen Werkstoff. Seine Antoniusgruppe etwa, von der ein Teilstück abgebildet ist (Abb. S. 232), ist wirklich aus Holz, aus Eichenholz. Nicht in viele Falten hat das Schnitzmesser das lebendige Material zerfurcht; vielmehr ist überall das Runde, das Stammhafte erhalten geblieben; aber wundervoll ist die Maserung zur Modellierung des Ganzen benutzt, so daß das Material schlechthin unentbehrlich ist. Wie anders verfährt Terkatz, wenn er für Porzellan oder Bronze bildet!

Dafür mag z. B. eine Madonna mit Kind, die zur Ausführung in Porzellan bestimmt ist, sprechen (Abb. S. 232). Hier nun tritt der zweite entscheidende Grundzug der Form des Künstlers in Erscheinung: seine rhythmische Begabung. Nicht das Physiognomische, nicht die reiche Oberflächenbehandlung, nicht die kubische Ballung, sondern das Rhythmische als Steigen und Fallen der Linien, als Auseinanderhervorgehen und Inein-

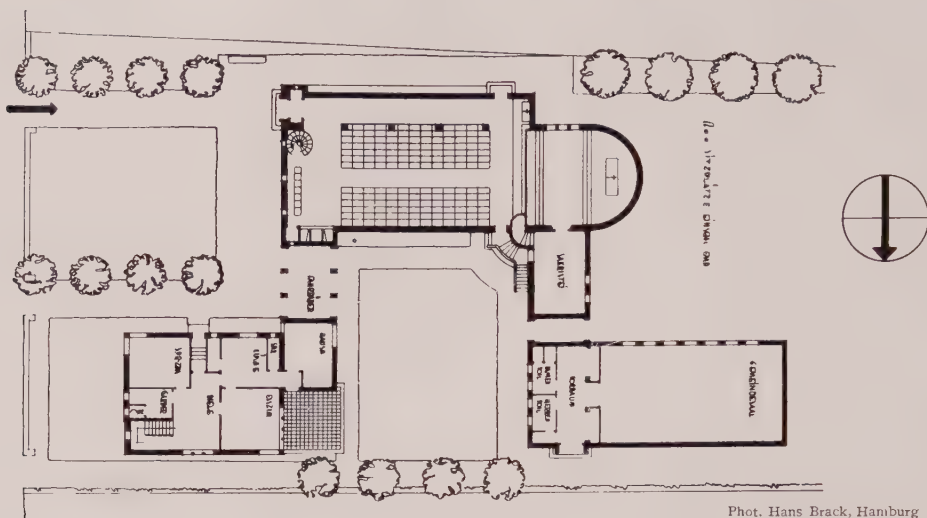


Phot. Hans Brack, Hamburg

JOHANN KAMPS-HAMBURG: ST. PAULUS-AUGUSTINUS-KIRCHE  
IN ALTONA-OTHMARSCHEN. INNERES

andermünden von Bewegungen ist für Terkatz das Entscheidende. Aber nie wird ihm dies zum formalen Spiel, sondern bleibt mit seinem Grunderlebnis des Seins verknüpft. Denn ihm ist letztlich der Mensch ein Wesen, das nicht diesseitig in sich ruht, sondern sich immerdar neigt zu großen überpersönlichen Gewalten: mag dies Große und Überpersönliche nun als anziehende Kraft Gottes, als Schicksal des Volkes oder als mütterliches Hegen und lebendiges Sprossen sich darstellen. So schafft denn Terkatz drei Gruppen von Rhythmen: erfinderisch ist er in der Vergegenwärtigung von Bewegungen, in denen das Schicksal des Volkes zur Klage, Erhebung oder Erwartung den Menschen ergreift, in denen er fromm sich anziehen läßt von der himmlischen Gnade, in denen ihn der Strom des guten, bluthaften Lebens durchatmet. Vor allem ist ihm die Madonna mit dem Kinde wichtig geworden für die Darstellung des gottgehaltenen und damit geordneten Lebens. An der abgebildeten Figur entfaltet sich der Rhythmus des geordneten Lebens aus dem innigen Knien der Mutter und aus dem leichteren, fast schwebenden Knien des Kindes, also aus einer doppelten Geste der Frömmigkeit. Das Kind ist ganz umschlossen von der Bewegung der Mutter; denn ihr Haupt beugt sich über seinen Kopf wie ein schützendes Dach; ihre Brust ist Halt seiner kindlichen Hand; ihre Linke stützt seinen Rücken, und die Rechte ist Stufe für sein Füßchen. Und seinem linken Bein ist das Knie der





JOHANN KAMPS-HAMBURG: ST. PAULUS-THADDAUS-KIRCHE  
IN BILLSTEDT BEI HAMBURG. GRUNDRISS

Mutter in Bereitschaft geneigt. Sie selber aber hat eine mühelose Leichtigkeit, schwebend im Knien, als habe die niederhaltende Erde keine Gewalt mehr über sie. Wie diese Madonna sind auch noch zwei andere, für Bronzeguß bestimmt und darum von vornherein anders gearbeitet, in selbständiger Abwandlung des Grunderlebnisses von einer frommen Lebendigkeit.

\* \* \*

Die bedeutendste rhythmische Gestaltung, die Terkatz bisher vollbracht hat, ist das Portal am Krankenhaus in Recklinghausen. Um des Rhythmischen willen ist hier der Gesichtsausdruck der Figuren vielleicht sogar mitunter zu wenig ergiebig, wenn man auch berücksichtigen muß, daß es sich um eine auf Fernwirkung berechnete Monumentalplastik handelt (6,50 m Höhe und 4,50 m Breite). Die Abbildungen stammen vom Modell (S. 228 bis 230); die Ausführung in Terrakotta soll — ohne Schuld des Künstlers — brenntechnisch nicht ganz auf der Höhe stehen. In diesem riesigen Werk gibt Terkatz einen wesentlichen Beitrag zur Überwindung der Krisis in der heutigen Plastik. Die heutige Plastik nämlich bringt zwar wertvolle Einzelfiguren hervor; aber das plastische Vermögen reicht nur selten zur Bindung der Einzelfiguren in gegliederten und lebendigen Gruppen. In Recklinghausen aber findet sich ein Figurenzusammenhang, den weder der Verzicht auf Symmetrie gefährdet, noch die zu starre Durchführung der Symmetrie schematisch macht, der vielmehr die gesetzhafte Anordnung der Gestalten aus ihren scheinbar willkürlichen Bewegungen heraus entwickelt und eine Seite gegen die andere in unberechenbarem Fluß variiert; um den ganzen rhythmischen Zauber des Zusammenhangs zu begreifen, muß man sich in die vielen köstlichen Einzelheiten des Werkes vertiefen und zuschauen, wie etwa die Hand einer Figur auf der Schulter der andern liegt, wie eine Mutter ihr Kind hält, wie Hand und Schultergelenk sich schneiden, wie aus dem Hinhalten einer Schale und aus dem Hinneigen des Hauptes zu ihr sich ein Kreis der Barmherzigkeit rundet, wie ein Kindchen spielerisch leicht seinen Fuß auf den Kopf der unter ihm stehenden Figur aufsetzt usw. — Aber moderne Plastiken pflegen nicht nur einsam untereinander, sondern auch einsam gegenüber der Architektur zu sein: heimatlos pflegen sie in Innenräumen, am Außenbau oder im Freien herumzustehen, ohne Verwurzelung in ihrer Umgebung. Aber bei Terkatz ist die Portalplastik nicht mehr Schmuck, den man sich ohne Schaden für das Gebäude leicht entfernt denken könnte; vielmehr sucht sie wieder mit dem Bau zu verwachsen, so daß sie entfernen ihn verstümmeln hieße. Der Künstler folgt dem Aufbau des Toreingangs, indem er die Figuren auf beiden Seiten des Portals zum Feld über dem Portal emporsteigen läßt; die Architektur andererseits unterstützt seinen Bildgedanken, indem man zu dem Portal eine Treppe hinaufgeht, in deren Fortsetzung die Figuren zu Christus emporzusteigen scheinen, so daß der den Anstieg



Phot. Hans Brack, Hamburg

JOHANN KAMPS-HAMBURG: ST. PAULUS-THADDÄUS-KIRCHE IN BILLSTEDT BEI HAMBURG  
AUSSERES UND INNERES





Phot. Hans Brack, Hamburg

JOHANN KAMPS-HAMBURG: ST. PAULUS-THADDAUS-KIRCHE IN BILLSTEDT BEI HAMBURG  
INNERES, BLICK VOM SEITENGANG

der Treppe mitmachende Beschauer in den Rhythmus der Gestalten mithineingezogen ist, ihre Bewegung körperlich mitmacht. — Aber auch das ist noch nicht das Wesentlichste: moderne Plastiken pflegen nicht nur untereinander und gegenüber der Architektur, sondern vor allem im Hinblick auf das Volk einsam zu sein. Terkatz jedoch schafft eine volksbezogene Plastik; den Kranken prägt er das Wort des Heilandes ein: „Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken“; Kranken zeigt er, wie Vater und Sohn, Braut und Bräutigam, Mütter mit ihren Kindern zum Erlöser emporwandern, wobei durch die versorgten Gesichter ein Strom des Zutrauens, durch die geneigten Körper eine Kraft der Aufrichtung geht; freilich ist die Gestalt des Heilandes, der die matten und zersplitterten Menschen mit seiner Stärke durchdringt, dem Künstler nicht als überkonventionelle Prägung, als ursprünglich erlebter Grund aller Kraft gelungen. So christlich diese Gestalten sind, so deutsch sind sie auch. In einem Zeitalter, in welchem vielen das Gesicht der Dirne oder des Negers näher stand als das Gesicht des deutschen Menschen, hat Terkatz eine ganze Symphonie deutscher Gesichter geschaffen; kein einziges ist unter ihnen, das man etwa romanischer oder slawischer Bildkunst zuschreiben würde; sie alle tragen jene unverkennbaren Züge, die sie von ferne noch der tüchtigen Bürgerlichkeit Dürers und dem Adel des Bamberger Reiters verwandt machen, gewiß ohne diese Meisterleistungen an Wucht und Dichte zu erreichen, wohl aber in den gleichen Bluts- und Gesinnungszusammenhang hineingehend; ewige Grundformen des deutschen Menschen tauchen hier auf: der deutsche Handwerker, der deutsche Jüngling, die deutsche Mutter, das deutsche Mädchen in ihrer ganzen Ausgeprägtheit, die sie von den gleichen Standes- und Alterstypen anderer Völker durchaus abhebt.

Wie im Recklinghausener Portal das Christliche den Primat hat und aus dem christlichen Thema heraus sich das Deutsche entwickelt, so hat in einer anderen Werkreihe des Künstlers das Deutsche den Primat, aber in inniger Verbindung mit dem Christlichen. Aus dieser Gesinnung heraus schafft er z. B. das Kriegerdenkmal auf dem herrlichen Bergfriedhof Poppelsdorf in Bonn. Viele Kriegerdenkmäler sind allzu stumm — etwa nur ein



PETER TERKATZ-HONNEF AM RHEIN: GEDENKTAFEL  
MUTTERHAUS DER MISSIONSSCHWESTERN IN HILTRUP BEI MÜNSTER I. W.

Steinblock; dieses aber kündigt in aller Tiefe den Krieg als Schicksal. Viele Kriegerdenkmäler verirren sich in ein naturalistisches Detail; dieses aber spricht durch wenige zusammengefaßte Linien. Wieder liegt sein eigentliches Lebensgeheimnis im Rhythmischen; denn die Bewegung des sterbenden Soldaten ist so gehalten, daß sie Sinken und Steigen zugleich ist: Sinken der Knie voll Ergebung und anwachsender Aufstieg im Oberkörper mit seinem überirdisch gesammelten, bereits dem Absoluten gehörenden Gesicht. Solche Bewegung muß demjenigen verwehrt sein, der im dunklen Schicksal nicht auch den verhüllten Sinn zu verehren weiß, und der nichts kennt, was über den Tag, über das augenblickliche Geschehen ins Ewige weist. Daß Terkatz zu denen gehört, die auf die Ereignisse des Kriegs und der Nachkriegszeit wurzelfest zu antworten vermögen, haben die Preisrichter der nationalen Regierung empfunden, als sie seinen Entwurf zu einem großen Denkmal, das an die Abwehr der Separatisten durch die Rheinländer erinnern soll, mit dem zweiten Preis auszeichneten. Das Reifste, was Terkatz wohl überhaupt bisher geschaffen hat, gehört auch in diesen Werkbereich: es ist eine Gruppe zweier klagender Frauen (Abb. S. 231, 234) (von der aus sich vielleicht eine Pietà formen wird, an welcher der Künstler zur Zeit in Rom arbeitet, Abb. S. 233). Diese Gruppe umfaßt in sich ohne Haß und Übersteigerung die tiefe Trauer unseres Zeitalters in einem unmittelbar verständlichen Sinnbild. Es ist eine sehr verschlossene Trauer, nicht von weichen, sondern von heroischen Menschen; in diesen starken heldischen Frauen wird wiederum jene deutsche Überlieferung lebendig, die z. B. in der Gestalt der Bamberger Sibylle — wie nahe sind ihre Züge denen dieser Frauen! — einen höchsten Ausdruck gefunden hat. In beiden Fällen eint sich der Ernst der Entschlossenheit; Trauer und Kraft ereignen sich in der tiefsten Schicht. Denn nicht nur eine Trauer über die äußere Verworrenheit des Lebens liegt in dem Blick der zwei Klagenden, vielmehr ist es eine umfassende Trauer in Augen, die das Sterben des Krieges und die am Leben verhinderte Jugend der Nachkriegszeit gesehen haben, die sich tränenlos schließen vor den ungeheuren Zusammenbrüchen unseres Zeitalters. Und dennoch steht nicht die Ausweglosigkeit, der Schwund jeden Glaubens, das Nichts hinter dieser Trauer. Denn hier entfaltet sich echtes Miteinandersein — wie zart ist es wiederum mit rhythmischen Mitteln, in der Art, wie Brust, Arme, Schulter sich berühren, ausgedrückt! —, und Liebe im Miteinandersein ist Überwindung des Nichts. Vor allem aber sind diese Frauen auch im Leid noch ungebrochen — wohl gebeugt, doch nicht zerschmettert, voll einer Lebenskraft, die das Schicksal besteht und die Verheißung der Auferstehung in sich trägt, verwandt jenen seherischen, wehrhaften und riesischen Frauen, von denen die älteste Geschichte und Legende unseres Volkes erzählt. Das Leitwort, das Hans Carossa seinem kriegsüberwindenden „Rumänischen Tagebuch“ voranschickt, könnte auch unter dieser Gruppe stehen: „Raube das Licht aus dem Rachen der Schlange!“

Wer sein Schaffen unter eine solche Sendung gestellt fühlt, ist nötig in unserer Zeit.





PETER TERKATZ: KRANKENHAUSPORTAL IN RECKLINGHAUSEN



PETER TERKATZ: MUTTER UND KIND VOM KRANKENHAUSPORTAL  
IN RECKLINGHAUSEN





PETER TERKATZ-HONNEF: KRANKENHAUSPORTAL IN RECKLINGHAUSEN. AUSSCHNITT

## DER KREUZWEG VON FREILASSING

Von ERNST KAMMERER

Landauf, landab besitzen die Kirchen ihre Kreuzwegstationen und so meint man zunächst eine kleine Notiz möchte ausreichen, um bekanntzumachen, daß nun auch die neue Pfarrkirche des abgeschiedenen Freilassing mit einem Kreuzweg ausgestattet worden ist. Freilassing aber ist mehr als eine gleichgültige Eisenbahnstation, es hält die Wache als der letzte bayerische Flecken an der Südostgrenze des Reichs, und seine Kirche ist keine beliebige Dorfkirche. Die Freilassinger Rupertuskirche des Architekten Muesmann bietet vielmehr weithin das einzige Beispiel für eine aus guter neuzeitlicher Baugesinnung geschaffene und mit guter neuzeitlicher Monumentalmalerei glücklich ausgemalte Kirche<sup>1)</sup>. Der Zusammenklang der Künste macht so oft in den großen Werken der Vergangenheit das Überraschende und Mitreißende aus. Hier ist er einmal von Malerei und Architektur unserer Tage verwirklicht. Bis jetzt waren die Apsis, die Chorwände und die deckenhohe Taufkapelle ausgemalt. Nun aber erklingt erst das volle Orchester durch die Fertigstellung des neuen Kreuzwegs.

Die Seitenschiffe der Freilassinger Hallenkirche werden nicht durch Pfeiler und Längswände abgeschnitten; vielmehr sind sie durch einspringende Querwände aufgeteilt in zwei Nischenreihen, die mit hohen Fenstern als breite, einladend geöffnete Kabinette rechts und links das Hauptschiff begleiten. Diese Nischen, nur um ein wenig niedriger als das

<sup>1)</sup> Vgl. Die christliche Kunst XXIII (1925/26), S. 200 ff., XXV (1928/29), S. 42 f., wo zahlreiche Abbildungen.



PETER TERKATZ-HONNEF: KLAGENDE FRAUEN. AUSSCHNITT





MUTTERGOTTES  
Modell für Porzellan



PETER TERKATZ-HONNEF  
ST. VINZENZ  
Waisenhaus, Dortmund



ANTONIUS  
Eichenholz. Teilstück



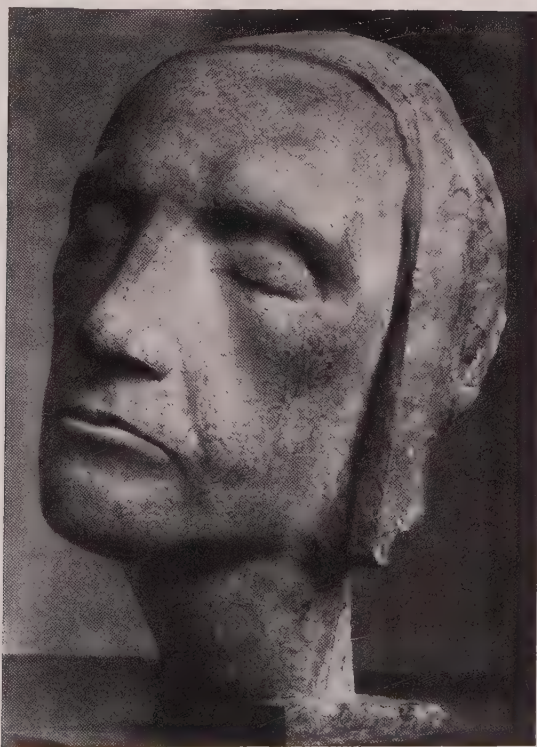
PETER TERKATZ-HONNEF: WEGWEISERRELIEF AM PFARRHAUS ZU LINZ A. RH.



PETER TERKATZ-HONNEF: VESPERBILD  
Ausschnitt



PETER TERKATZ-HONNEF:  
VESPERBILD. — Modell



PETER TERKATZ-HONNEF: STUDIENKOPF. — Bronze





PETER TERKATZ-HONNEF: KLAGENDE FRAUEN. TEILSTÜCK

Hauptschiff selbst, haben den Kreuzweg mit seinen lebensgroßen Figuren aufgenommen (Abb. S. 236, 237, 238).

Professor Joseph Eberz, von dem die bereits länger fertiggestellten Fresken und nun auch der neue Kreuzweg stammen, hat seinen Kreuzweg als Epos der Malerei begriffen. Dieses einzige Thema der Malerei, dessen Folge von Handlungen eine Mehrzahl chronologisch gereihter Darstellungen fordert, ist von echt epischem Wesen; der Kreuzweg handelt von großen, das Antlitz der Welt verändernden Taten, von tiefen Einsichten in das Wesen der Menschen, von rührenden Augenblicken einer innigen Menschlichkeit und ist dabei als Ganzes volkstümlich und einleuchtend wie nur eines der von der Menschheit selbst ersonnenen Epen. Die Kunst, die den Kreuzweg darstellt, muß weit genug vom Banalen und Schalen des Alltäglichen entfernt sein. Ohne Distanz gibt es kein Streben, keine Verehrung, keine Erhabenheit. Aber die Kunst darf auch nicht hinter sich selbst zurückweichen ins Zerbröckelnde, ins Dunkle, Ungefähre, Ungewisse, Ungeratene.

Die Grundlage des Volkstümlichen, landschaftlich Echtbürtigen ist fast unmerklich schon durch die Farbe der Nischenwände gegeben, durch das lichte Wassergrün der sprudelnden Bergbäche, das die Wände tragen. Für den Hintergrund ist auf allen Stationen die Bergwelt der Alpen gewählt. Nicht daß durch Porträtierung der Landschaft die heiligen Vorgänge in eine unmittelbar bindende, allzu irdische Nachbarschaft gezwungen würden. Aber das Grün der Matten, die sanften Formen der Voralpen, das Lila ihrer Schattenhänge ist in großen ruhigen Flächen als Horizont hinter den Figuren ausgebreitet. Dieser Horizont erreicht nie mehr als die halbe Höhe der Figuren, aber er lädt doch ein, mit Zutrauen aus der bekannten Folie des Ortes zum überörtlichen und überzeit-

lichen Epos des Kreuzwegs aufzusteigen. Die gelegentlich notwendige Architektur, die mit der Einfachheit eingetragen ist, die den neuen Oberammergauer Dekorationen innewohnt, bringt das erste Hinausschreiten ins Ungewohnte. Die begleitenden Figuren, Knechte und Frauen — sie sind der Zahl nach so gering als möglich gewählt —, sind noch einmal die Vertreter des Volks der Berge mit kräftigen schlanken Gestalten, breiten Handflächen und den ausdrucksvollen, wenngleich schlichten und von Sorge gekerbten Gesichtern. Die Tracht der Figuren bindet glücklich und zeitlos ferne biblische Erinnerungen und das wehevoll im Segen der Arbeit empfundene Werkeltagsgewand unserer Zeit. Kleinigkeiten konnten sich nicht eindrängen, aber die Freude an ehrlichen vollen Farben macht die Gewänder reich. Bis zum Leib und manchmal bis zu den Knien ragen die Figuren über den Hintergrund der Landschaft hinaus in die neutrale Wand hinein und schaffen so den Zusammenhalt zwischen der Wand und dem Fresko, das ohne jeden Rahmen auf die Wandfläche aufgesetzt ist.

Die Figur Christi selbst ist wohl die eines Menschen, der mitten unter dem Volk wandelt. Darüber hinaus aber heben ihn das sanfte Weiß des Gewandes und der auf rotem Grunde leuchtende, überguldete Heiligenschein ab als den leidenden göttlichen Helden des Kreuzwegs, und seine großen milden Augen enthalten das Wissen um die brennende Schuld der Erde und um die löschende Liebe des Himmels. Das Ecce-Homo stellt ihn nicht vor die Juden seiner Zeit. Nein, die erste Kreuzwegstation ist eine Musterung des gegenwärtigen Betrachters (Abb. S. 236). Sie richtet die ernste Frage an ihn, ob er sich stark genug fühlt, den Heldengang in den Tod mitzugehen. Auf allen Stufen des Leidensweges ist die Einsamkeit, die Ahnung des immer noch bevorstehenden bitteren Endes und das volle Maß der Liebe um den Helden im weißen Gewand. Diese der Kunst des Malers entzogenen Eigenschaften sind indirekt wiedergegeben durch den Ausdruck des Gesichtes und durch den Abstand, der die Begleitpersonen in die Menschlichkeit verweist, während er die Figur Christi erhöht. Auf alle visionären Zutaten der Gestaltung, Beleuchtungseffekte oder Auflösungen und Vermischungen des Natürlichen mit Surrogaten des Übernatürlichen ist verzichtet.

Alle Figuren haben ihre eindeutigen Konturen. Mit Sicherheit und Kraft sind die Farben (Keimische Mineralfarben) geführt. Sie werden groß über die Flächen hin gebreitet und immer rechtzeitig gebrochen und einer verfärbenden Dynamik unterworfen, so daß keine unbelebten Stellen das Ganze lähmen. Allerdings durfte die Unterteilung nicht bis zu den glühenden Bänderungen getrieben werden, die der Glasmaler Eberz beherrscht, oder zu der funkelnden schillernden Bewegtheit, über die Eberz als über den Ausdruck des Mosaiks verfügt. Hier war die monumentale Wand und forderte eindeutige Sichtbarkeit des Freskos. Nur an einigen Stellen, so z. B. im Bahrtuch der letzten Station (Abb. S. 238), wird offenbar, welch feine Verschwisterungen und Abwandlungen leichter, vornehmer Farben auf kleinem Raum vorgenommen werden können, die für die Anlage des Ganzen nicht zulässig waren. Ebenso ist die Gebärde nicht auf das Dramatische oder Drastische, sondern vielmehr auf das Geweihte, auf das in edler Mäßigung Vielsagende gestimmt. Das schließt nicht aus, daß der Mann, der Christus ans Kreuz schlägt, mit der rohen Wucht des rohen Handwerks ausholt. Zumeist aber genügt die Situation, um die Empfindung zu wecken, und



Phot. Steinle, Bonn

PETER TERKATZ-HONNEF; GRABMAL DES  
PRÄLATEN PROF. FELTEN-BONN

Poppelsdorfer Friedhof





Phot. Traub, Salzburg

JOSEF EBERZ-MÜNCHEN: CHRISTUSKOPF AUS DER I. STATION  
St. Rupertus in Freilassing, 1933



Phot. Traub, Salzburg

JOSEF EBERZ-MÜNCHEN: BLICK AUF DIE SEITENNISCHEN MIT DER III., V. UND VII. STATION  
St. Rupertus in Freilassing



Phot. Traub, Salzburg

JOSEF EBERZ-MÜNCHEN: IV. STATION IN ST. RUPERTUS, FREILASSING



Phot. Traub, Salzburg

JOSEF EBERZ-MÜNCHEN: V. STATION IN ST. RUPERTUS, FREILASSING





Phot. Traub, Salzburg

JOSEF EBERTZ: VI. STATION (AUSSCHNITT)



Phot. Traub, Salzburg

JOSEF EBERZ: XIV. STATION IN ST. RUPERTUS, FREILASSING

die Figur Christi verliert auch in den schmerzendsten und beschämendsten Augenblicken den besonderen Charakter nicht, in dem sich Segenfülle und Übernatur aussprechen. Auch die Komposition vermeidet jeden Ausbruch aus dem Epischen. Die restlose und darum klare und in sich selbst symbolhaltige Übertragung der zufällig wirkenden Natur in die unsichtbar webenden Gesetze der Kunst ist das einzige Kunstmittel. Meist liefert das aufgerichtete oder in schrägen Stellungen ins Bild ragende Kreuz die Richtungen für die Kompositionslinien.

In der ersten und letzten Station ist es die Figur Christi selbst, auf die der Bau des Bildes gegründet wird. Zuerst die Vertikale des Ecce-Homo beim Antritt der Passion und zuletzt die Waagrechte des gefällten göttlichen Helden. Und was sich zwischen den beiden Stationen des Anfangs und des Endes abspielt, das ist mit seinen Bergfolien, mit den deutschen Gesichtern, der erhabenen Alltagstracht und der streng realen deutschen Geistigkeit der Kunst ein deutscher Kreuzweg, aus dem letzten Winkel Bayerns mit seinen unbeirrbarsten Farben über das Reich hinleuchtend: das nicht tief genug zu bedenkende Vorbild des größten Opfers, das an die größte Tat gesetzt wird.

## Rundschau

### Grundsätzliches

#### DIE ANORDNUNGEN DES HEILIGEN KARL BORROMÄUS ÜBER DIE ER- RICHTUNG HEILIGER STÄTTEN UND ÜBER DIE KIRCHLICHEN GERÄTE

Aus dem Italienischen übersetzt von  
Angelo Lipinsky-Rom

Von den heiligen Stätten

**Die Kirche:** Die Kirche soll an einem von allen Lasten freien Ort errichtet werden, nach Plänen, die der Erzbischof zu genehmigen hat. Sie soll den Grundriß eines Kreuzes aufweisen, die Kapellen an den Kreuzesarmen liegend haben. Der Chor sei nach Möglichkeit nach Osten gerichtet. Der Fußboden der Kirche soll wenigstens um drei Stufen vom Straßenniveau erhöht liegen; besonders die Dächer sollen mit Sorgfalt hergestellt werden, damit es nicht hereinregnen kann.

Unter den Dächern errichte man Gewölbe in Mauerwerk, nach Möglichkeit wenigstens über der Hauptkapelle, in welcher man das Allerheiligste Altarsakrament aufbewahrt; den übrigen Teil der Kirche trachte man möglichst, der größeren Ehrerbietung wegen, ganz zu decken; falls es nicht möglich sein sollte die Decke ganz durchzuführen, so befinde sie sich wenigstens über dem Hauptaltar.

Die Wände seien inwendig mit heiligen Bildern bemalt oder auch mit anderen Andachtsgemälden. Wenigstens seien sie geweißt.

Die Fenster sind so hoch vom Fußboden anzubringen, daß jemand, der sich in der Kirche befindet, nicht aus denselben hinaussehen kann. Der größeren Sicherheit halber sind an den Fenstern Eisengitter anzubringen, ausgenommen, daß sie sich so hoch befinden, daß keine Gefahr besteht, daß jemand einsteigen kann. Die Fenster sind mit Gläsern zu schließen, und müssen im Sommer geöffnet werden können.

Der Fußboden sei gut geglättet.

Alle Türen der Kirche sind durch Schlüssel abschließbar zu machen und müssen während der Nacht geschlossen gehalten werden.

Wenn die Kirche eingeweiht ist, bewahre man sorgfältig die 12 geweihten Kreuze auf und, falls diese zerstört worden sein sollten, bringe man sie an den angegebenen Stellen wieder an. Außerdem soll man eine Erinnerung daran in Stein weißeln und an sichtbarer Stelle anbringen.

In den Kirchen sollen keine profanen Dinge bewahrt werden, auch keine Kisten oder andere hinderlich sein könnende Dinge.

Innerhalb jeder Kirchentüre, auf der rechten Seite, ist ein steinernes Gefäß für das Weihwasser anzubringen, damit das Volk beim Eintreten es berühren kann.

**Der Altar:** Der Altar, sei er nun aus Stein, Ziegeln oder Holz, soll keine Öffnung oder Fenster haben, durch welche man Gegenstände unter die Mensa legen kann. Wenn aber die Mensa auf Säulen oder Pfeilern steht, wie es alter Brauch ist, so soll in dem darunter befindlichen Raum nichts anderes aufbewahrt werden als die authentischen Reliquien.

Die Mensa soll nicht über 1,10 m über die Predella sich erheben. Die Länge betrage ungefähr 1,80 m, die Breite wenigstens 60 cm.

Die unterste Stufe des Altares sei bei den kleinen Kapellen wenigstens so weit von dem Türchen entfernt, daß der Meßdiener auf der Fläche vor dem Altare knien kann. Bei den Hauptaltären sei die Stufe nicht unter 1,75 m vom Türchen entfernt; bei den Gruftkapellen nicht weniger als 1,50 m von der zur Krypta hinunterführenden Öffnung.

Die Stufen des Hochaltars sollen keinesfalls weniger als drei sein. Nämlich zwei aus Stein und die Predella aus Holz (Podest). Die Holzpredella soll vor keinem Altar fehlen und sei in der Länge der Altarfront gleich, nicht unter 0,90 m breit.

Die Stufen sollen eine Breite von 30—37 cm, eine Höhe von rund 15 cm aufweisen.

Die Mensa des zu konsekrierenden Altares sei ganz aus Stein und soll an den vier Ecken auf Stützen, gleicherweise aus Marmor, stützen. In der Mitte, etwas nach der Vorderseite zu, soll sich das kleine Grab befinden, mit marmornem Deckel verschließbar, in welches der Bischof die Martyrerreliquien hineinlegt.

Die nicht konsekrierten Mensen sind mit einem Holzbrett zu decken, in jedes ist der Heilige Stein



einzufügen, dergestalt, daß er nicht mehr als 10 cm von der Vorderseite absteht.

Der konsekrierte Altar und die heiligen Steine sind immer mit dem Leintuch zugedeckt zu halten, das im Bedarfsfalle gereinigt und auch erneuert werden kann.

Jeder Altar soll ein Kreuz und wenigstens zwei Leuchter haben, aber nie mehr als sechs; außerdem drei Decken: zwei, die wenigstens die ganze Mensa decken, das dritte oberste muß an den Seiten bis auf die Predella herunterhängen. Diese Leintücher sind vor Staub zu bewahren, indem man ein rotes oder andersfarbiges Leintuch darüberdeckt.

Die Altäre, an denen nur selten zelebriert wird, brauchen nur mit einem Tuch gedeckt zu sein, das an den Seiten herabhängt, bis auf die Erde, und mit farbigem Leinen bedeckt. Wenn aber Messe darauf zelebriert werden soll, sind die beiden anderen Tücher aufzulegen.

Jeglicher Altar, der nicht auf Säulen oder kleinen Pfeilern ruht, oder dessen Vorderseite nicht mit Marmor oder anderen künstlerischen Schmuck bedeckt ist, muß an dessen Stelle mit einer hölzernen Verkleidung oder einer solchen aus bemalter Leinwand bedeckt werden (Antependium). An den Feiertagen ist eine kostbarere, von größerem Werte, und in den liturgischen Farben anzubringen.

Über den Altären, die nicht mit einem gemauerten Gewölbe gedeckt sind oder keine Decke aufweisen oder wo diese so hoch sich befinden, daß sie nicht häufig abgestaubt werden können, muß in geeigneter Höhe ein geschlossener Baldachin aus Holz oder anderem Material angebracht werden, der sie ganz bedeckt, damit keinerlei Unreinigkeit darauf fallen kann.

Auf der Epistelseite muß sich eine kleine Nische oder auch ein Tischchen befinden, um die Kännchen darauf abstellen zu können. Der Tisch des Hauptaltars darf nicht über einen Meter lang sein und darf nur eine Stufe aufweisen. Er muß vorne und an den Seiten mit einem Tuche bedeckt werden: es dürfen auch keinerlei Schmuckstücke darauf gestellt werden, als die Geräte, die zum Gottesdienst gehören, da das Vorrecht einzig den Bischöfen vorbehalten ist.

Jeder Altar habe auch eine kleine Glocke, die bei der Elevation während der Messe zu läuten ist. Sie kann aus der Sakristei mitgebracht sein oder auch an der Wand befestigt sein, in diesem Falle muß die Zugleine lang genug sein, damit der Meßdiener sie läuten kann, wenn er auf der Epistelseite steht.

Um die Altäre herum sind Geländer oder Eisengitter oder Holzschranken anzubringen, so wie es die Architektur bedingt. Dieses damit kein Laie sich nähern oder gar darauf lehnen kann.

Es dürfen keine neuen Altäre errichtet werden, ohne vorher die Approbation des Bischofs erhalten zu haben (Canc. Prov. IV, tit. de Cappellis).

Das Tabernakel: Das Tabernakel, in welchem die Allerheiligste Eucharistie aufbewahrt wird, sei so schön und geschmückt, wie man es nur machen kann: mit achteckigem, viereckigem oder rundem Grundriß, fein gearbeitet; nach Möglichkeit mit Skulpturen, welche die Auferstehung Jesu Christi oder eucharistische Symbole zeigen. Innen muß es, um vor Feuchtigkeit geschützt zu werden, mit Holzbrettern verschalt werden, und diese innen mit kostbaren Stoffen bespannt werden, wenigstens weiße oder rote Seide, je nach dem Ritus.

Auf den Boden lege man immer ein reines Corporale, um darauf die Gefäße des Altarsakramentes stellen zu können. Das Türchen, mit vergoldetem Schlüssel versehen, muß gut schließen, und soll irgendeine Darstellung des Heilandes zeigen. Von der Front der Mensa soll es nicht mehr als 65 cm abstehen, dergestalt, daß man es bequem aufschließen kann und sorgfältig das Corporale auseinanderlegen kann, wenn man die Pyxis hervorholen muß.

Dieses Tabernakel soll sich auf dem Hauptaltar befinden, einigermaßen von der Mensa erhöht, damit es um so besser vom Volke gesehen werden kann; und der größeren Ehre wegen bedecke man es auch mit einem Schleier oder seidenem Tuch, das die Form eines Zeltes habe.

Im Tabernakel sollen nur die Pyxis und das Ostensorium aufbewahrt werden, in welchen das Allerheiligste Sakrament sich befindet: Das Türchen muß stets abgeschlossen bleiben und muß der Pfarrer den Schlüssel in Verwahrung nehmen, dieser darf auch nicht dem aufwartenden Meßdiener anvertraut werden, um irgendwelchen Mißstand zu verhindern.

Über das Ostensorium und über die Pyxis, sowohl wenn sie im Tabernakel stehen, als wenn die Wegzehrung zu den Kranken gebracht wird, muß immer ein Seidentuch in roter oder weißer Farbe, je nach dem Ritus, gedeckt werden.

Unter dem Tabernakel soll kein Behälter sein, auch nicht um dort die heiligen Reliquien oder die heiligen Bücher oder anderes Kirchenggerät aufzubewahren.

Die Beichtstühle: Die Beichtstühle sollen aus Holz sein, und mit einem Sitz für den Beichtvater sowie einer Kniebank für das Beichtkind versehen werden; zwischen beiden soll sich eine Bretterwand befinden, mit einem Fensterchen in der Mitte, das durch eine durchbrochene Metallplatte geschlossen und mit einem Stoff überzogen werden kann, damit der Beichtvater vom Beichtkinde verstanden werden kann. Über diesem Fensterchen soll sich ein Bild des Gekreuzigten befinden, und ein Kreuz soll auch über der Vorderseite des Beichtstuhles angebracht werden.

Im Beichtstuhl sind die Tafeln für die Sonderfälle und die Formeln für die Gebete vor der Beichte sowie für die sakramentale Absolution anzubringen.

In der Kirche sollen die Beichtstühle an weit hin sichtbarer Stelle aufgestellt werden.

Die Taufkapelle: Eine Taufkapelle kann ohne besondere Privilegien nur in den Pfarrkirchen eingerichtet werden, und muß sich auf der linken Seite der Eintretenden befinden, und wenigstens eine Stufe tiefer als der Kirchenfußboden angelegt sein. Die Hauptpfarrkirchen, sowie die bedeutenderen Kirchen sollen ein reichgeschmücktes Baptisterium haben.

Das Taufbecken muß aus nichtporösem Stein sein und auf der Innenseite mit einem herausnehmbaren Metallblech bedeckt werden, das aus Bronze oder versilbertem Kupfer oder wenigstens verzintem Kupfer bestehen kann. Das Becken selber muß mit einem Ziborium zugedeckt werden, das derartig beschaffen sein soll, daß es gewöhnlich mit einem Schlüssel abgeschlossen werden kann. Es soll nur soweit geöffnet werden können, daß die heilige Taufe mit Bequemlichkeit gespendet werden kann. Der Schlüssel wird vom Pfarrer in Verwahrung genommen. Das Ziborium muß inwendig mit weißer Seide oder wenigstens mit Leinen ausgeschlagen sein, darinnen werden die hei-

ligen Öle und die anderen für die Spendung der Taufe benötigten Gerätschaften aufbewahrt. Außen ist das Ziborium mit einem weißen Stoff (Canopeum) zu decken.

Die Taufkapelle oder der Taufbezirk soll mit einem eisernen oder hölzernen Gitter abgeschlossen werden können, sowie von einer Marmorbalkustrade eingefasst sein. In einer Seitenwand, in der Nähe des Taufbeckens, wird eine Nische für das Sakrarium ausgemeißelt und mit einem Türchen verschlossen, auf welchem das Wort Sakrarium stehen soll.

Die Sakristei: Jede Kirche soll die Sakristei so nahe wie möglich am Hauptaltare haben, um in den Schränken die notwendigen Paramente und Geräte aufzubewahren. Hier und an keiner anderen Stelle soll sich der Priester vorbereiten, wenn er das Meßopfer zelebrieren will.

Wenn es möglich ist, soll man in der Sakristei ein steinernes Waschbecken anbringen oder zum mindesten befände sich dort immer ein Gefäß mit Wasser, damit die Geistlichen sich vor dem Zelebrieren die Hände waschen können; das Handtuch sei in der Nähe aufgehängt.

Wenn die Sakristei groß genug ist, soll sich in ihr auch ein Altar befinden, mit dem Leintuch bedeckt und geschmückt, um beten zu können, sowie einen gesonderten Platz für die Beichte der Priester, die zu zelebrieren haben. In der Sakristei müssen Schränke von genügend Fassungsvermögen sein, um in schöner Ordnung die gesamten Geräte aufbewahren zu können, genau getrennt nach der Art und dem Zweck, wofür sie bestimmt sind.

Schrank der heiligen Reliquien: Die heiligen Reliquien sind mit Achtung in einem ansehnlichen Schrank aufzuheben, der inwendig mit rotem Stoff ausgeschlagen werden muß, und verschlossen zu halten. Diejenigen, für die man sichere Namen hat, sollen besonders gekennzeichnet sein. Auf der äußeren Türe soll die Angabe SS RR sich befinden. Die heiligen Reliquien dürfen nie ohne Lichter ausgestellt werden.

Schrank der heiligen Öle: An würdiger Stelle, in der Nähe des Hochaltars, in einem Behältnis, das inwendig mit violetter Stoff ausgeschlagen und verschlossen gehalten werden soll, ist das heilige Öl für die letzte Ölung aufzubewahren. Das Behältnis weise außen die Angabe OL. INF. Dieses Öl wird in ein Glasgefäß gefüllt, das in einer Hülse aus Silber oder Zinn, mit Deckel aus gleichem Metall, mit einem Kreuz versehen, zu schließen ist. Dieses Metallgefäß soll seinerseits in eine hölzerne Büchse passen, alles zusammen aber in einer seidenen Tasche sich befinden.

Der Glockenturm: Jede Kirche soll ihren Glockenturm besitzen, sicher erbaut, mit wenigstens zwei Glocken. Der Turm soll verschlossen und immer sauber gehalten werden. Die öffentlichen Oratorien sollen wenigstens eine Glocke haben.

Der Friedhof und das Beinhaus: Die Friedhöfe sind mit Mauern und Gittern abzuschließen; wenigstens derart eingefriedigt sein, daß keine Tiere eindringen können, und müssen von Gestrüpp, Unkräutern und Unrat freigehalten werden.

In jedem Friedhof soll sich in der Mitte ein großes Kreuz befinden, ein weiteres in der Kapelle gegenüber dem Eingang. Ein Kreuz soll man auch auf dem Gittertor des Friedhofes anbringen.

In den Gräften der Grabkapellen, in welchen auf Grund besonderer Genehmigung die hl. Messe zelebriert wird, dürfen unter der Mensa und unter

der Predella des Altares keine Leichen beigesetzt werden, noch Reihengräber angelegt werden. Wie schon weiter oben gesagt wurde, soll die Zugangsöffnung wenigstens 1,5 m von der Predella entfernt sein.

In den Beinhäusern achte man darauf, daß die Gebeine in guter Ordnung aufgeschichtet werden und mit Achtung zu erhalten sind.

#### Von den kirchlichen Geräten

Notwendige Geräte: Die Pfarrkirchen, auch die ärmsten, sollen wenigstens haben: Fünf Meßgewänder, in den fünf rituellen Farben, mit den zugehörigen Stolen, Manipeln, Velen und Bursen für die Kelche, mit drei Camices, drei Amycti und drei Cingula; außerdem drei Chorhemden, drei Pluvialen in den Farben Weiß, Rot und Schwarz, sowie drei Antependien derselben Farben für den Hochaltar, ferner eine genügende Zahl von Decken, die der Zahl der in der Kirche vorhandenen Altäre entspricht. Außerdem die Korporale und die anderen Leinentüchlein entsprechend den Messen, die für gewöhnlich gelesen werden.

In jeder Pfarrkirche sollen sich wenigstens befinden: zwei Kelche, ein Ostensorium (Monstranz), sowie zwei Pyxiden, eine für die Kommunion der Kirchenbesucher, die andere um die heilige Wegzehrung des Kranken zu bringen; vier Meßbücher, zwei große, genannt „der Lebenden“, und zwei für die Seelenmessen; eine Kußtafel aus Metall, eine Sammelbüchse; ein Ritual der Sakramente und zwei Totenandachten, ein kleiner Eimer aus Messing oder versilbertem Kupfer mit den Wedeln, ein Weihrauchfaß mit Schiffchen und Löffel; zwei Pulte, um die Meßbücher aufzustützen, wenn zelebriert wird; zwei Paar Fläschchen aus Glas, mit dem Tablett aus Glas, Messing oder anderem Metall.

In den Propsteikirchen und in den anderen, die über genügend Mitteln verfügen, kann man auch eine größere Anzahl von Meßgewändern, Pluvialen und Dalmatiken, Tuniken, Chorhemden und anderen heiligen Geräten und Zieraten für die Altäre haben, die nur für besondere Feierlichkeiten bestimmt sein können.

Jeder Pfarrer soll im Archiv das Inventar aller vorhandenen Geräte führen und alljährlich die vorgekommenen Veränderungen darin nachtragen, sowohl was die neuen Erwerbungen anbetrifft und die neu der Kirche vermachten Geschenke, als diejenigen, die ausgeschieden werden mußten, da nicht mehr gebrauchsfähig.

#### Von den heiligen Gewändern

Meßgewand: Das Meßgewand soll ungefähr 1,20 m lang sein, gegen 0,80 m breit, mit einem Mittelstreifen, nach Art einer Säule (Stab), ungefähr 0,15 m breit, der die ganze Länge des Gewandes einnehmen soll. Auf der Brust soll auch ein Querstreifen vorhanden sein, dergestalt, daß ein Kreuz gebildet wird.

Das Meßgewand soll auf der Innenseite vor der Brust ein langes Band haben, um es unterwärts festschnüren zu können, damit es nicht von den Schultern gleitet.

Stola: Die Stola soll die Farbe des Meßgewandes haben und aus dem gleichen Material bestehen, und mit gleichfarbigem Stoff gefüttert sein. Ihre Länge betrage etwa 2,0 m, ihre Breite 0,10 m. Nach den Enden hin soll sie sich etwas verbreitern und einen Fransenbesatz aufweisen. Es sollen drei Kreuze darauf angebracht werden, eines in der Mitte, die beiden anderen an den Enden.



Der Stola, die bei der Spendung der Sakramente benutzt wird, kann auf der Hälfte ihrer Teile eine Kordel mit Quasten angebracht werden, auch soll man einen besonderen Tuchstreifen beim mittleren Kreuz anbringen, damit die Stola nicht direkt dem Priester auf dem Nacken aufliegt.

**Manipel:** Es soll aus dem gleichen Stoff wie das Meßgewand bestehen und die gleiche Farbe haben, dabei eine Breite von 0,10 m, eine Länge von 0,85 m haben. Es sollen drei Kreuze darauf eingestickt werden, eines in der Mitte, je eines an den Enden, und unterwärts sollen zwei Bänder angenäht werden, um das Manipel am linken Arm anbinden zu können. Die Enden sollen sich allmählich verbreitern und mit Fransen besetzt sein, die etwa 5 cm lang sein können.

**Velum für den Kelch:** Das Velum für den Kelch, in Stoff und Farbe wie das Meßgewand, dient zum Bedecken des Kelches und ist ein Viereck mit etwa 0,60 m Seitenlänge. Es kann mit Stikereien verziert werden, mit Fransen aus Gold, Silber oder Seide.

**Bursa für das Korporale:** Auf der Vorderseite ist ein Kreuz oder ein anderes heiliges Symbol aufzusticken. Die Rückseite sei mit Stoff der gleichen Farbe bedeckt. Das Innere sei mit Stoff, Seide oder weißem Leinen gefüttert. Seitenlänge ungefähr 0,25 m.

**Pluviale:** Es hat halbkreisförmige Form, mit einem Radius von 1,30 m vom Mittelpunkt aus gemessen. Der vordere Rand sei auf seiner ganzen Länge mit einem Streifen verziert, auf dem heilige Darstellungen aufgestickt sind. Auf der Rückseite sei mit kleinen Bändern ein besonderer Schmuck angebracht, ebenfalls halbrund, nach Art einer Kapuze, mit Verzierungen, die jenen der Vorderseite entsprechen. Das Pluviale wird mit einer Schließe mit zwei oder drei Haken geschlossen; es sei mit einem Stoff in der Farbe des Pluviale gefüttert.

**Velum Humerale:** Es bestehe aus Seidenstoff in den liturgischen Farben, 2,50 m lang und wenigstens 0,60 m breit.

**Dalmatika und kleine Tunika:** Es ist eine Tunika in Kreuzform, mit sehr breiten Ärmeln, die bis zum Vorderarm reichen, und muß aus Seide sein. Auf der Vorder- und auf der Rückseite sollen von den Schultern bis zum unteren Saum zwei Streifen aus Seide oder anderem wertvollen Gewebe angebracht werden. Am unteren Saum, in der Mitte, sowohl der Vorder- als der Rückseite, sollen kleine Vierecke angebracht werden, die in alter Zeit in Gold gestickt wurden und daher „aurifrisia“ genannt wurden. Alle Säume sind mit kostbaren Seidenfransen der gleichen Farbe einzufassen.

Die Breite in der Höhe, die Ärmel inbegriffen, ist etwa 1,35 m, von der Halsöffnung bis zum unteren Rande ungefähr 1,10 m hoch. Die Breite der beiden unteren Hälften soll ebenfalls etwa 1,10 m betragen.

Die kleine Tunika ist der Dalmatika ähnlich, hatte ursprünglich längere, am Handgelenk geschlossene Ärmel.

**Hemd:** Es soll aus Leinwand gearbeitet werden, die Ärmel, die bis zum Handgelenk reichen, sollen wenigstens 0,30 m breit, aber nicht länger als 0,60 m sein, die Schmuckspitzen inbegriffen. Es soll bis zu den Füßen reichen, auf keinen Fall aber kürzer als 1,50 m sein. Der Umfang des unteren Saumes betrage ungefähr 3 m.

Als Stütze für die Spitzen, die die Ärmel zieren, kann ein Stoff genommen werden in der Farbe, wie sie die Kleidung des Zelebrierenden aufweist, die

allgemein schwarz ist, ausgenommen die Prälaten und die Domherren mit besonderen Auszeichnungen.

**Cingulum:** Es kann aus weißem Leinen oder auch aus Hanf gearbeitet sein. An den Enden habe es zwei Quasten aus gleichem Material. Wenn es gefaltet getragen werden soll, muß es wenigstens 3,10 m lang sein. Es sei aber nicht über 2 m lang, wenn es mit zwei Bändern versehen ist, um auf der Brust festgebunden zu werden. Es kann auch aus Seide bestehen und die Farben der Paramente haben.

**Amictus:** Er sei aus Leinwand, ungefähr 0,90 m breit, und wenigstens 0,60 m lang; an zwei Ecken bringe man lange Bänder an, die über der Brust gekreuzt werden können; in der Mitte ist ein Kreuz einzusticken, das der Priester beim Anlegen des Gewandes küßt. Die Säume, ausgenommen jener, der um den Hals zu liegen kommt, können mit Spitzen verziert werden.

**Chorhemd:** Das Chorhemd soll aus feinerem Leinen- oder Hanfstoff gearbeitet sein, die Ärmel so lang, daß sie die Hände berühren, ungefähr 1,20 m breit. Auch die Halsöffnung soll sehr breit sein, ohne daß das Gewand an der Brust offen ist. Es soll bis über die Knie reichen, und der unterste Umfang soll ungefähr 3 m erreichen, so daß eine große Menge Falten entstehen können, auf den Schultern und an den Säumen kann es verziert sein, niemals aber mit Seide oder farbigem Stoff.

**Korporale und andere kleine Leintücher:** Zu jedem Kelche sollen wenigstens vier Korporale gehören, mit den zugehörigen 18 Purifikatorien, sowie sechs Taschentücher zum Abtrocknen der Hände des Zelebrierenden.

Das Korporale muß aus feinstem reinen Leinen sein, einfach, ohne irgendwelche Einschnitte oder Seidenstickereien, mit einem kleinen Kreuz, das aber nicht so weit vorragen soll, daß es beim Aufheben der Patikel der hl. Spezies mit der Patene hinderlich wäre. Die Säume des Korporale sollen einfach mit der Nadel gefaßt sein, können aber auch eine Spitzenverzierung haben.

Es muß mit Stärke geplättet werden, der größeren Reinlichkeit und Bequemlichkeit wegen, und derartig gefaltet sein, daß die Zipfel des Korporale nicht unbedeckt bleiben.

Zum Korporale gehört auch das kleine Leintuch (Anima), aus dem gleichen Leinen, das gerade groß genug sein soll, um die Kuppä des Kelches zu bedecken.

**Purifikatorien:** Die Purifikatorien sollen aus nicht allzu feinem, glattem, reinem Leinen, wenigstens 0,35 m auf jeder Seite lang sein. In der Mitte soll in weiß ein kleines Kreuz eingestickt werden. Der Saum kann mit Spitzen gefaßt werden.

Die Kelche, die Patenen, die Korporale und die Purifikatorien dürfen nur von solchen Personen gereinigt und gewaschen werden, die „in sacris“ sind; das Reinigungswasser muß ins Sakrarium geschüttet werden. Zu diesem Zwecke soll jede Kirche ein Gefäß aus Messing oder Kupfer besitzen, das zu keinem anderen profanen Zweck verwendet werden darf, als ausschließlich jenem, die obengenannten Gegenstände zu waschen.

**Altartücher:** Für die Meßfeier müssen drei Tücher auf dem Altar liegen, und scharf voneinander zu unterscheiden sein. Sie sollen möglichst aus Leinen, wenigstens aus weißem Hanfgewebe, sein und groß genug, um die ganze Mensa zu bedecken. Eines der Tücher soll auch die Seiten des Altares bedecken. Sie sollen keinerlei aufgesetzte

oder farbige Stickereien zeigen. Es ist aber gestattet, die Schmalkanten, unter Umständen auch die anderen Säume mit Spitzen zu besetzen.

**Altarvorsatz:** Es ist dieses die Verkleidung der Vorderseite des Altares, die ihn in der ganzen Höhe bedecken soll. Diese soll in Seide und in den von der Kirche vorgeschriebenen Farben gehalten sein. Der untere Rand kann durch eine besondere Zierleiste geschützt werden. In der Mitte können das Kreuz und einige Heiligenbilder angebracht werden.

Auf der Rückseite soll der Altarvorsatz gefüttert sein, auf keinen Fall aber über die Altartücher hinausragen. Mit Haken und Ösen ist er gut am Altar zu befestigen.

**Mantille:** Er wird in der Messe gebraucht und muß aus reinem Leinen gearbeitet und  $0,60 \times 0,90$  m groß sein. Die Säume dürfen mit Stickereien besetzt werden. Für die feierlichen Messen kann er größer und schmuckreicher verwendet werden.

**Velum für eucharistische Gefäße:** Die Pyxis und das Ostensorium, in welchen die hl. Spezies aufbewahrt werden, müssen mit einem seidenen Velum, das je nach dem Ritus weiß oder rot ist, bedeckt werden. Als Schmuck soll wenigstens eine einfache Goldspitze verwendet werden. Das Velum muß bis an den Fuß des Gefäßes herunterreichen, in den Kirchen mit ambrosianischem Ritus muß es kreisrund geschnitten werden und darf nicht an einer Seite gerade sein.

**Conopeum des Tabernakels:** In den Kirchen mit römischem Ritus muß es aus Gold- oder Silberleinen oder auch aus weißem Seidenstoff, in den Kirchen mit ambrosianischem Ritus aus den gleichen Materialien, aber in roter Farbe, sein. In der Fastenzeit kommt die violette Farbe zur Anwendung. Es bedecke den ganzen Tabernakel, sei in der Höhe leicht drapiert und, wie gewöhnlich, mit einer Goldfranse verziert.

#### Von den heiligen Gefäßen

**Kelch und Patene:** Der Kelch soll möglichst aus Gold sein, wenigstens aus Silber, aber inwendig vergoldet; wo zwingende Armut es fordert, ist es erlaubt, daß der Fuß aus Kupfer oder anderen Metallen bestehen kann. Der Fuß soll standsicher sein, kann eine beliebige Form haben, dergestalt aber, daß er nicht umfallen kann. Auf der Hälfte (der Höhe) befinde sich der Nodus, der bescheiden verziert sein kann, dergestalt, daß der Schmuck nicht hinderlich beim Greifen ist, besonders, wenn man den Kelch zwischen Zeige- und Mittelfinger nimmt. Die Kupa sei in ihrem unteren Teil enger und erweitere sich nach oben gleichmäßig bis zum Rande, der nicht irgendwie gekrümmt sein kann. In keinem Falle sei sie höher als 0,12 m.

Die Patene sei möglichst aus demselben Material wie der Kelch, sie muß ganz vergoldet sein und darf keinerlei Eingravierungen aufweisen. Die Form sei kreisrund mit sehr dünnem Rande, um damit auf das leichteste die Partikel der hl. Spezies auf sammeln zu können. Nach der Mitte zu soll sich eine Einsenkung befinden, die der Breite der Kupa entspricht, und so breit die Patene auch sein mag, soll sie in keinem Falle den Durchmesser des Kelchfußes übertreffen.

Die Kelche mit den Patenen müssen, damit sie rein bleiben, in leinenen Beuteln, besser noch in besonderen Behältnissen aufbewahrt werden. In jeder Sakristei soll sich ferner eine gutschließende Dose befinden, um darin die Hostien aufzubewahren und sie vor Staub und Feuchtigkeit zu schützen.

**Pyxis (Ziborium):** Die Pyxis sei aus Gold oder Silber, inwendig vergoldet, auch im Deckel; es ist auch erlaubt, sie aus anderem Metall anzufertigen, das aber außen versilbert, innen vergoldet sein muß. Der Fuß ist so hoch zu halten, daß die Pyxis leicht ergriffen werden kann, und soll auch, wie die Kelche, einen nicht zu reich verzierten Knoten haben (Nodus), die Kupa sei rundlich, in der Mitte des Grundes soll sich eine konvexe Erhöhung befinden. Der Deckel soll mit einem kleinen Kreuz verziert werden.

**Ostensorium:** Die Form des ambrosianischen Ostensoriums (Monstranz) wird die übliche tempelartige sein. Für den römischen Ritus wird das Strahlenförmige verwendet. Der Halbmond soll aus vergoldetem Metall, am besten aus Silber und so konstruiert sein, daß er purifiziert werden kann, wenn die konsekrierte Hostie herausgenommen wird. Die Gläser, die die Hostie schützen, seien stark und geschliffen, und man achte darauf, daß sie oft gereinigt werden.

**Gefäße für die heiligen Öle:** Diese Gefäße sollen aus weißem Metall sein und von der bereits beschriebenen Form.

#### Von den heiligen Geräten

**Kreuz:** Das Altarkreuz soll größer sein als die Leuchter und nicht nur vom Zelebrierenden, sondern auch vom Volk gesehen werden können. In Stil und Material entspreche es den Leuchtern, ausgenommen, daß man es aus besonders kostbarem Material anfertigen lassen will. Die Kreuze, die an der Kanzel und über dem Hochaltar angebracht werden, können aus Holz oder anderem Material sein, das aber nicht leicht zerbrechlich sein darf. Das Prozessionskreuz sei aus Metall und mit der Tragstange wenigstens 1,50 m hoch.

Das Kreuz darf nicht als Schmuck auf dem Fußboden der Kirche oder vor den anderen Altären verwendet werden, auch nicht auf den Steinen, die die Grüfte im Fußboden der Kirche bedecken.

**Leuchter:** Der Fuß der Leuchter kann rund, besser aber noch dreieckig sein, soll jedenfalls jenem des Kreuzes entsprechen. Für die Feiertage sollen sie schöner, möglichst aus Silber sein; einfacher für die anderen Tage und für die Nebenalte. Die Höhe des Leuchters entspreche ungefähr den Proportionen des Altares und der Dicke der Kerzen. Am oberen Ende soll sich eine Schale befinden, die das herabtropfende Wachs aufnimmt. Wenn sie aus Edelmetall hergestellt sind, werden sie eine innere Versteifung aus Eisen haben.

Die Tragleuchter für Prozessionen sollen ebenfalls aus Metall sein, kleiner und auch leichter.

**Tablett für die Kännchen:** Das Tablett für die Kännchen mit Wein und Wasser für die heilige Messe soll möglichst aus Metall und immer sauber sein. Es dürfen heilige Darstellungen darauf angebracht werden, doch soll die Mitte glatt sein, damit die Kännchen fest stehen. Letztere seien aus Glas, glatt und ungefärbt. Die Deckel dürfen aus Metall sein.

**Kanontafeln:** Die Kanontafeln der Sekreten und des Evangeliums sollen weiß sein und einen eigenen Stützfuß haben. Für die Feiertage sollen sie einen kostbaren Rahmen haben.

**Wehrauchfaß:** Es soll, ohne den Deckel, drei Ketten haben, die nicht unter 1,10 m lang sein sollen. Es dürfen Silber oder andere versilberte Metalle verwendet werden, ziseliert, mit einem besonderen Kohlenbecken.

**Schiffchen:** Das Schiffchen, um den Weih-





rei, Malerei und Graphik, Goldschmiedekunst, Textilkunst, Paramentik und deutsche Mode, die auf der Schule durch erste Lehrkräfte repräsentiert sind. Es unterrichtet jeden Interessenten in Kürze über die Aufnahmebedingungen des Voll-, Halbtags- oder Abendschülers, über Schulgeld, Unterkunft, Verpflegung und alle Fragen, die der künftige Besucher beantwortet wissen will. Ein glücklicher Gedanke war es, den gesamten Stundenplan der verschiedenen Fachabteilungen mit ihren Untergruppen in graphisch klarer Form übersichtlich zur Darstellung zu bringen, so daß sich jeder Leser ein Bild von dem Aufbau des Unterrichts machen kann. Ferner wird auf den begleitenden Unterricht, die Kurse, Vorlesungen und Führungen hingewiesen. Bemerkenswert ist der Ausbau des Abendunterrichtes, dessen Leitung den Vorständen der Tagesklassen obliegt. Er wendet sich nicht nur an den werdenden Meister, sondern sucht ganz besonders den fertigen Meister zu erfassen, um ihm willkommene Ausbildungsmöglichkeiten und Anregungen in seinem Fachgebiete zu vermitteln, die dazu beitragen, den Ruf und die Leistungsfähigkeit seiner Werkstatt zu steigern. Der Meister soll wieder Vertrauen in eine Anstalt setzen, die nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern mitten im Leben der Schaffenden steht. Sie allein ist berufen, einmal die Zentrale aller kunsthandwerklichen Gestaltung in Westdeutschland zu werden und von ihr aus wird die Erneuerung des Kunsthandwerkes ihren Ausgang nehmen. Denn nur, wenn wir wieder einen gesunden Meisterstand geschaffen haben, werden wir die wesentliche Grundlage einer deutschen künstlerischen Kultur besitzen.

## Neue Kunstwerke

### ARBEITEN VON MÜNCHENER KÜNSTLERN

Nachdem eine stattliche Reihe von Kirchengemälden den Münchner Freskant Albert Burkart bekanntgemacht hat, wurde ihm zum erstenmal der Auftrag, ein Glasfenster zu schaffen, und zwar für das Hauptchorfenster der Kirche in Riedlingen (Württemberg). Das in der Franz Mayerschen Hofkunstanstalt, München, für kurze Zeit zur Besichtigung gelangte 8 m hohe Werk stellt in aufsteigender Folge fünf Stufen aus der Passion dar. Jeweils drei Felder des Fensters werden eingenommen von der Ölbergzene, der Geißelung, dem Ecce-Homo, der Kreuztragung und der Kreuzigung. Auf den Mittelfeldern ist Christus ohne Begleitfiguren in den Haltungen des Leidens dargestellt. Auf den beiden Seitenfeldern erscheinen Engel, welche die Werkzeuge des Martyriums halten. So wird das Thema zwar zur Anschauung gebracht, aber es wird aus der Vergänglichkeit der vorüberfließenden Handlungen in eine bleibende Monumentalität von Stationen erhoben. Mit dem Verzicht auf die durchgehende, über die ganze Fläche hin sich vollziehende Handlung ist auch auf die durchgehende Farbbindung bis zu einem gewissen Grad verzichtet worden. Es herrscht eine gesprenkelte, blumenhaft bunt erblühende Farbigkeit, unter der ein festliches Weiß als Grund schimmert. Dies erste Glasfenster Burkarts löst sein Thema auf eine neue Art und zieht in der künstlerischen Durchführung aus der Begegnung mit einer ungewohnten Technik Vorteile der Lockerheit und der spielerischen Freude. E. K.

Ein Kanzelrelief für St. Anton in Augsburg erstellte der Münchner Bildhauer Professor Karl Baur. Das Werk, das die stattlichen Ausmaße von 2,50 m × 1,20 m zeigt, ist in Ruhpoldinger Marmor ausgeführt. Zeichnungen nach Modellen lieferten die Grundlagen der Natur für die Apostelköpfe und die Gewandhaltungen des Pfingstwunders, das als Thema gewählt war. Aber erst die künstlerische Übersetzung bringt die Vergeistigung, in der das Heiligmäßige schon in der Abklärung der Figuren ausgesprochen ist. Das Hochrelief ermöglicht durch seine Breite einen ausgreifenden Einzug der Gestalten von rechts und links. Die Falten der Kleider sinken nach unten still und feierlich in ausklingender Bewegung, während in den Gebärden der Hände eine reiche Charakterisierung anhebt, die sich in den Köpfen zu einer Symphonie der Altersstufen und der individuellen Ergriffenheit von dem herabsteigenden Geist entfaltet. In der Mitte wird die Aktivität der beiden Apostelgruppen aufgenommen und abgelöst durch die duldende Ergebung der mit gekreuzten Händen und gesenktem Haupt frontal thronenden Maria. Die letzten Figuren zu beiden Seiten bilden eine leis gerundete Schale für das ganze Relief, dessen aufgebrochener Kern mit seinen verschatteten Tiefen und seiner strengen Formgesinnung für den Betrachter, ganz gleich aus welcher Richtung er schaut, ergiebig ist mit abgestufter Bewegung und feierlichem Maß. E. K.

Zwei Mosaikseitenaltäre für St. Heinrich in Bamberg erstellten die Vereinigten Süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei nach Entwürfen des Leiters der Werkstätten Wilhelm Pütz. Die beiden in Hochformat ausgeführten Altarbilder haben die ansehnlichen Ausmaße von 2 × 4,5 m. Für die Männerseite sind Jesus und seine Eltern, für die Frauenseite Maria und ihre Eltern dargestellt. Das Grau der Betonwand, in welche das Mosaik eingelassen wird, ist in der Farbgebung des Mosaiks wieder aufgenommen, so daß der flächige Zug, der in der Stirnwand vor der Apsis liegt, auch im Mosaik erhalten bleibt. Die überlebensgroßen Figuren sind von edlem Maß der Haltung. Verhaltene, segnende Gebärden führen das Auge über die Fläche. Von dem vieltönigen, warmen Grau der Grundfläche sind starke, aber meist dumpf gehaltene Farben abgehoben wie Rotbraun, ein helles Honiggelb, Blau und Weiß. Die beiden Mosaikseitenaltäre, die vor ihrer Verbringung nach Bamberg im Münchner Kunstverein ausgestellt waren, versprechen mit ihrem gefaßten, großräumigen und innerlichen Stil eine beherrschende Raumwirkung. E. K.

## Personalnachrichten

### PETER HECKER 50 JAHRE ALT

In Köln feierte am 13. April Peter Hecker, einer der stärksten kirchlichen Monumentalmaler von heute, seinen fünfzigsten Geburtstag. Der Künstler kommt aus dem Handwerk und begann als Dekorationsmaler. Nebenher malte er unbekümmert und frisch. Endlich konnte er zur Akademie. Düsseldorf hielt ihn nicht lange. In München bei Becker-Gundahl lernte er dagegen manches, das ihm bei den späteren großen Aufgaben zugute kam. Bis in die Kriegszeit hinein rang er um Befreiung und nach dem ihm eigenen Weg. Die malerisch



impressionistische Kunstweise gab er auf und baute seine Bilder in rhythmisch strenger Weise aus Flächen auf. Seine rheinisch frohe Farbigkeit bekam Eigenwert und Symbolkraft. Seine Motive fand er immer mehr in den religiösen Stoffen; sie gewannen an Innerlichkeit und Kraft des Ausdrucks. Formal wie innerlich war er vorbereitet, als er mit der Ausmalung der Kriegergedächtniskapelle in St. Mechtern in Köln den Reigen der monumentalen Wandzyklen begann, die seinen Namen in die vorderste Reihe der christlichen Künstler der Gegenwart rückten. In der Gesamtausmalung des großen Kirchenraumes von St. Mechtern kann man verfolgen, wie er immer kühner die Flächen durchrhythmisiert, die Komposition immer strenger baut und den Raum als Ganzes zusammenhält. Mit der Aufgabe wächst auch die innere Vorstellung in ihm und die Kühnheit der Erfassung der religiösen Inhalte. Zu den ersten Freskoaufgaben Heckers gehört auch die Kriegergedächtniskapelle in St. Alban in Köln mit der kühnen Konzeption eines kreuztragenden Christus, der kniend aus dem Wandbild dem Beschauer entgegenblickt.

In der barockisierenden Kirche von Wissen an der Sieg ist die Gesamtkomposition der Ausmalung der Tonne des Chorraumes und der großen Kuppel locker gefügt, die einzelnen Gruppen aber sind von architektonisch strengem Bau. In Form und Farbe wie in der Kraft des Ausdrucks sind die einzelnen Felder von stärkster Verdichtung. Für die neue Pfarrkirche in Wiesdorf entwarf Hecker eine eindringliche Kreuzifixusfigur für ein Kreuz und malte einige Wandflächen.

In den letzten Jahren wurde Heckers Stil immer strenger und knapper; damit nahm auch die innere Dichte in den meisten Werken zu. Dafür sind die Deckenmedaillons im St. Hedwigs-Dom in Berlin, ein Wandbild im Lyzeum Unserer Lieben Frau in Köln und ein Duns-Scotus-Bild für das Franziskanerkloster in Düsseldorf zu nennen (Abb. S. 247). Strenge Linienführung und fester Aufbau der Fläche verbindet sich mit vergeistigtem Ausdruck der Figuren in Gesichtsbildung und Gebärde.

Eine neue Auflockerung nach dieser ungemein strengen Formdisziplin bringen die letzten Werke, ein freies überlegenes Schaffen mit den gewonnenen Erkenntnissen. In Holzmeisters Kirche in Merchingen an der Saar, in St. Barbara in Neuß oder in den Entwürfen für das Opernhausrestaurant in Köln sind die Kompositionen der Wände von gelöstem Wechsel von Strenge und Beschwingtheit.

So löste Peter Hecker noch andere monumentale Aufgaben, entwarf Fenster und kleinere Mosaiken. Dafür kamen Entwürfe für Teppiche und Paramente, Porträts und Landschaften. Seine Graphik, Holzschnitt und vor allem Lithographie, dient auch vielfach kirchlichem Gebrauch als Kommunionandenken oder zu ähnlichen Zwecken.

Heckers eigenste Aufgabe ist aber das kirchliche Wandbild, das er mit Kraft und großer Schau, mit volkstümlicher Einfachheit und mit kindhafter Fabulierlust erfüllt. Das alles ist echt an ihm; er malt, wie er ist.

August Hoff

Interesse des Künstlers wie des Gelehrten und jedes gebildeten Laien in gleicher Weise gefangen nimmt, in dem sie das Rom zur Zeit Goethes auf ungefähr 200 großen Kupferstichen des Italieners Giambattista Piranesi, die an Genauigkeit der Wiedergabe dem heutigen Lichtbild nicht viel nachstehen, vor unseren Augen wiedererstehen läßt. Bewundernswert ist dabei die künstlerisch große, dem Geist der dargestellten antiken Monumente und Renaissancebauten ebenbürtige Auffassung, welche sich mit jener gewissenhaften Treue der Wiedergabe und dem ungemeinen Arbeitsfleiß verbindet und über der Aufzeichnung der hundert kleinen und kleinsten Einzelheiten nie den bedeutenden Eindruck des Ganzen vermissen läßt. Eine künstlerische Kraft von genialem Ausmaß tut sich in den Arbeiten dieses 1720 in Venedig geborenen, 1778 in Rom gestorbenen Meisters kund, der sich auf den Blättern selbst als „Architetto“ bezeichnet. Es ist das Verdienst von Maler Murdfield, des Leiters der Kunsthalle, diese Schätze aus dem Besitz der Künstlervereinigung Malkasten, wo sie allzulange in der Verborgenheit geruht, ans Licht der Öffentlichkeit und damit zu ihrer vielfältig anregenden Wirksamkeit gebracht zu haben. Die Originalplatten wurden erst vor etwa 20 Jahren in Rom wiedergefunden und verstäht, so daß die davon abgezogenen Blätter sich heute in herrlicher, ursprünglicher Frische präsentieren. Mit welcher karthographischen Gründlichkeit Piranesi bei der Aufnahme Roms vorgegangen, bezeugt auch, daß ein Verzeichnis der ungefähr 200 Ansichten mit einem vollständigen Plan der Stadt und des Marsfeldes, auf dem man sich über die Lage der auf ersteren dargestellten Einzelheiten orientieren kann, die Reihe eröffnet.

Nach stofflichen und stilistischen Gesichtspunkten hat Maler Murdfield die Ausstellung übersichtlich angeordnet, indem er im ersten Raum Außen- und Innenansichten der sieben Haupt- und Wallfahrtskirchen vereinigte. Auf die Darstellungen dieser — einschließlich St. Peter — Glanz und Weihe des Überirdischen spiegelnden herrlichen Sakralbauten folgen im nächsten Raum, wie Ausschnitte aus dem Inferno, die Schrecken des unterirdischen Rom in einer freien Schilderung der „Carceri“, d. h. der furchtbaren Kerker, welche die Substruktionen, bzw. Fundamentbauten der Paläste des Caligula und anderer römischer Kaiser enthielten. Mit Shakespearescher Wucht und Düsterei der Phantasie läßt Piranesi hier in großartiger Bilderreihe diese oft in mehreren Stockwerken durch Treppentritten untereinander verbundenen, vielfältig sich überschneidenden gewaltigen Bogenkonstruktionen unter den antiken Palästen erstehen, mit angeketteten Gefangenen in den Gelassen und anderen, welche gefoltert oder, als Futter der Bestien, in unterirdische Löwenkäfige gestürzt werden. Wie hier, gelöst von der strengen Bindung an den Vorwurf, die Phantasiekraft des Meisters sich schöpferisch selbstherrlich auswirkt, so im folgenden Hauptsaal in den Blättern, welche, in echt barocker Art, wild übereinandergestürzte, von der Wildnis überwucherte Trümmer antiker Tempel und Paläste, von menschlichen Skeletten und sich windenden Schlangen durchsät, als schauerlichen Pomp und Triumph der Vergänglichkeit zeigen. In dem mit der spukhaften Phantastik sich verbindenden leidenschaftlichen Schwung der Zeichnung muten diese Arbeiten überraschend modern an. Interessant sind auch die Entwürfe zu

## Bücherschau

### ROM ZUR ZEIT GOETHES

Die Kupferstiche Giambattista Piranesis

Die Düsseldorfener Kunsthalle überrascht mit einer Ausstellung besonderer Art, die das



PETER HECKER-KÖLN: EHRW. JOHANNES DUNS SCOTUS, O.F.M. 1933

Theaterdekorationen für die Päpste, bzw. die Rekonstruktionen nach nicht ausgeführten Architekturplänen Bramantes, die sich hier neben zahlreichen Stichen der römischen Paläste und Villen mit ihren Parks, der Fontänen, Wasserspiele, Brücken, antiken Tempel, der Engelsburg usw. befinden. Eine damalige Innenansicht von St. Urbano, einem früheren Bacchustempel, ist durch das friedliche Nebeneinander heidnischer und christlicher Bildwerke und Symbole an den Wänden von Interesse.

Im anschließenden Raum sieht man die Wunder von Tivoli bei Rom mit seinen Wasserfällen und Aquädukten, Grabmonumenten und der Villa des Hadrian, auf dem Wege dorthin. Wie hier eine verschwenderische Natur die alten Bauten und Ruinen mit ihrem Geranke umprießt und überwuchert, nimmt schon echt romantische Stimmungen vorweg. Im Mittelsaal endlich finden sich großartige Wiedergaben des Kolosseums, darunter eine wie eine heutige Flugzeugaufnahme wirkende vollständige Ansicht aus der Vogelperspektive, nebst weiteren Stichen des Pantheons, des Forums, der Triumphbögen und anderer antiker Monumente, wobei dem heutigen Zustand, bzw. späteren Ausgrabungen gegenüber, interessant zu beobachten ist, wie manche jener Denkmäler damals noch mehr oder minder tief in der Erdschicht der Jahrhunderte steckten oder, als Teile von mittelalterlichen und Renaissancebauten, in diese mit ein-

gemauert waren. Um den Reichtum und die Fülle aller von Piranesi in diesen Blättern verewigten Einzelheiten des damaligen Rom, die sie zu historischen Dokumenten von einzigem Wert erheben, auszuschöpfen, wäre stunden-, ja tagelanges Verweilen vor ihnen vonnöten. Nicht mindere Bewunderung verdient die alle Techniken seines Fachs beherrschende und vollendet kombinierende, mit feinsten Licht- und Schattenwirkungen gestaltende, handwerkliche Meisterschaft des großen Italieners, der in dem beherrschten, klaren kompositionellen Aufbau jedes Blattes auch als Kupferstecher den Architekten nicht verleugnet.

K. G. Pfeill

### ZU HERMANN GRIMMS LEBEN MICHELANGELOS

Hin und wieder gibt es auch heutzutage noch so etwas wie echte Pietät. Und es ist sicher kein Zufall, daß man auf solche treue Gesinnung noch am ehesten da stößt, wo es sich um Gestalten von wahrhafter Frömmigkeit handelt, das Wort nicht bloß im religiös dogmatischen Sinne verstanden, sondern im ethisch charaktermäßigen Sinne erweitert. Michelangelo Buonarroti, der das All umfassende Künstlermensch, war in seiner tiefsten metaphysischen Wesenheit ein hohepriesterlicher Schöpfer. Seine grenzenlose mensch-



liche Vereinsamung, jedoch ohne die Bewußtheit so vieler späterer Nur-Künstler, entsprang bei ihm aus seiner vollauf christlichen Weltanschauung, die ihn auch all das unsagbare Erdenweh in Familie und Beruf bis ins höchste Greisenalter tragen ließ, weil der göttliche Funke ihm immer neue Kraft auch dann noch verlieh, als die physischen Kräfte ihn bereits zu verlassen begannen. Nur so ist es zu erklären, daß er sein unsterbliches Lebenswerk, die Kuppel der Peterskirche, fast bis in seine letzten Lebenstage hinein mit ekstatischer väterlicher Schöpferinbrunst umhegen und wenigstens im Modell vollenden durfte. Es gehört zu den unergründlichen Geheimnissen nachempfindender biographischer Kraft, wie vollendet nun Hermann Grimm dieses „Leben“ Michelangelos zu einem ganzen Kosmos von michelangelesken Maßen auszuweiten verstanden hat. Es gehört aber auch zu den beglückendsten Dingen, die einem früheren „Hörer“ der Berliner Universitätsvorlesungen des unvergeßlichen Mannes begegnen können, wenn er bei der Lektüre dieser dickleibigen Biographie den wundervoll hausväterlich behaglichen Stimmklang Hermann Grimms aufs neue zu vernehmen glaubt.

Wie ein Wunder mutet es mich an, daß es ein Wiener Verlag (Phaidon-Verlag, Wien-Leipzig) gewagt hat, der modernen Generation eine fast völlig unveränderte Neuausgabe des kristallklar abgeschliffenen Werkes vorzulegen. Heute, wo man von gewisser Seite solchen einzig berechtigten, weil historisch fundierten und dennoch auch poetisch beschwingten Lebensabrissen hervorragender Geister die sogenannten „sachlichen“ — in Wahrheit meist seichten und „aufgemachten“ biographischen Phantastereien entgegenzusetzen und massenweise zu fabrizieren die Stirn hat — heute mutet ein so umfassendes Wissenskompendium wie Grimms Michelangelo-Brevier fast so märchenhaft an wie die unvergeßliche vom Schimmer goethischer Reinheit verklärte Persönlichkeit unseres unvergeßlichen Lehrers aus der Erinnerung selber. Vielleicht mag es für manchen Leser, dem es vor allem um das kunstgeschichtliche und ästhetische Einzelwissen in Michelangelos Werken geht, nicht ganz leicht oder gar „bequem“ sein, sich durch das intensivst nacherlebte und breit erzählte „ungeheuer“ (ein Lieblingswort Grimms!) komplizierte

Gewebe florentinischen und römischen Kulturgeschehens immer wieder aufs neue durchzuarbeiten zu den Lichtungen der eigentlichen Biographie des Unsterblichen. Aber gerade in dieser bei aller Ausführlichkeit doch auch aphoristisch einwirkenden Erzählweise des Sohnes des „Märchen-Grimm“ beruht das Unvergängliche dieses köstlichen dichterisch beflügelten Buches, auch in den Seitenblicken und bisweilen auch rücksichtslos aufrichtigen Seitenhieben auf die Zeitgenossen (ergänzt durch ebenso knappe wie klar erschaute Rück- und Ausblicke) leuchtet das Bestreben heraus, Michelangelo gleichsam nur wie einen riesigen Felsblock aus dem brodelnden Meer des Renaissancezeitalters herausragen und zu den Spätergeborenen wie ein unvergängliches Mahnmal hinübergrößen zu lassen. Erschütternd ehrlich will mir zumal die Unparteilichkeit des Protestantens Hermann Grimm erscheinen, besonders da, wo er in den Kampf der Lutheraner und Päpstlichen niemals etwa parteiisch eingreift, sondern sogar zuweilen ein wundervoll überlegen gerechtes, ruhig historisch wägendes Urteil zugunsten gewisser einseitig verurteilter Papstgestalten wagt...

Ein Sonderlob gebührt der illustrativen Seite des auch sonst in Druck und Gestalt vorbildlich ausgestatteten Werkes. Wie da besonders das einmalige Wunder der Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle sich dem Leser bis in alle Einzelheiten wohl oft erstmalig ganz lückenlos offenbart, das kann nur der recht würdigen, der weiß, wie unendlich schwer es auch für den eifrigsten Besucher der Kapelle ist, selbst mit Hilfe der Betrachtungshandspiegel die Schöpfungsgeschichte an Ort und Stelle in Muße zu studieren.

Art. Neisser

## Kleine Mitteilungen

### BERICHTIGUNG

Die in der neuen Kirche in Trier-Kürenz von Professor Heinrich Dieckmann entworfenen neuen Glasfenster wurden von der Firma Binsfeld & Co. GmbH., Trier-Mosel, Saarstraße 39, ausgeführt. Wir berichteten über den neuzeitlichen Kirchenbau im März-Heft 6, XXX. Jahrgang.

## AN UNSERE LESER!

Wir brauchen Euere Hilfe! Viele, die bisher unsere treuen Leser waren, können heute in der Zeit der wirtschaftlichen Umstellung nicht mehr sich das Geld für kulturelle und literarische Dinge am Munde absparen. Wir müssen dies aus vielen Zuschriften ersehen, besonders aus den Reihen der Jüngeren, die noch keine feste oder höher bezahlte Anstellung haben.

Und trotzdem dürfen wir ein für den deutschen Katholizismus und die deutsche Kunst arbeitendes Kulturorgan nicht herunterdrücken oder gar zugrunde gehen lassen. Wir müssen alles, was deutsche Qualitätsarbeit, deutsche Geistesarbeit, religiös fundiertes Gut heißt, erst recht schützen. Die Zeitschrift ist nicht eine Sache für sich, sie ist die ständig werbende Propagandaschrift für christliche Kunst, für den christlichen Künstler.

Helfen Sie uns, diese notwendige Propaganda zu erhalten und zu steigern.

Jeder Leser werbe bis spätestens 1. Oktober einen neuen Abonnenten!

Der Verlag

Die Schriftleitung







Phot. Benna, Breslau

GEBHARD UTINGER: TOD DES HL. BONIFATIUS  
WANDFRESKO IN DER ST. BONIFATIUS-KIRCHE ZU BRESLAU. (1934)



Phot. L. C. Schaarschuch-oppé, Dresden  
 IRENE RÜTHER: PETER ALS FÄHRICH

## DER KATHOLISCHE KUNSTKREIS ZU DRESDEN

Von ERWIN HENSLER

Die auch in künstlerischer und kunstpolitischer Hinsicht schwierig gelagerten Verhältnisse der Diaspora haben in Dresden zur Gründung einer Vereinigung geführt, die in Idee und Auswirkung als vorbildlich zu bezeichnen ist. Auf Anregung des Architekten Robert B. Witte, dessen Initiative auch die im Jahre 1920 geschaffene Tagung für christliche Kunst ihr Entstehen verdankt, schlossen sich in Sachsens Hauptstadt vor zwei Jahren Künstler und Kunstfreunde zum Katholischen Kunstkreis zusammen. Den natürlichen Stamm dieser Organisation bildeten die ortsansässigen Diözesanvertreter der Deutschen Gesellschaft wie auch der Tagung für christliche Kunst, um die sich bisher gegen hundert Mitglieder scharten. Ehrenvorsitzender des K. K. K. ist S. E. der Hochwürdigste Herr Bischof von Meißen, Petrus Legge, Ehrenmitglied S. K. H. P. Georg von Sachsen, S. J., der frühere Kronprinz.

Unter der zielbewußten Führung von Wehrkreispfarrer Walter Klesse, dem Vorsitzenden der Diözesangruppe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, will der K. K. K. seinem Programm gemäß katholische Künstler und Kunstfreunde sammeln, katholische Geistigkeit und Kultur pflegen, katholische Künstler bekanntmachen, will er Sorge tragen, daß katholische Künstler bei Veranstaltungen jeder Art hinzugezogen werden: freie Künstler, Schriftsteller, Musiker und Schauspieler bei Vereinsveranstaltungen, Architekten, Bildhauer, Maler und Kunstgewerbler bei Aufträgen für Kirchen, Gemeindehäuser und für das christliche Haus. Er will zu seinem Teil dazu helfen, daß künstlerisch schaffende Menschen nicht zermürbt werden durch einen Zustand, der die hoffnungsfrohe Lebendigkeit des Künstlergenies auslöscht, weil der Geist feiern muß, weil niemand seine Werke begehrt. Deshalb ruft er auf zu lebendiger Mitverantwortung für die bedrohte künstlerische Kultur, zu tatkräftiger Hilfe für unsere Künstlerschaft und ihre Familien. Ist großzügiges Mäzenatentum einzelner durch die Widrigkeit der Zeiten so gut wie unmöglich gemacht, so will





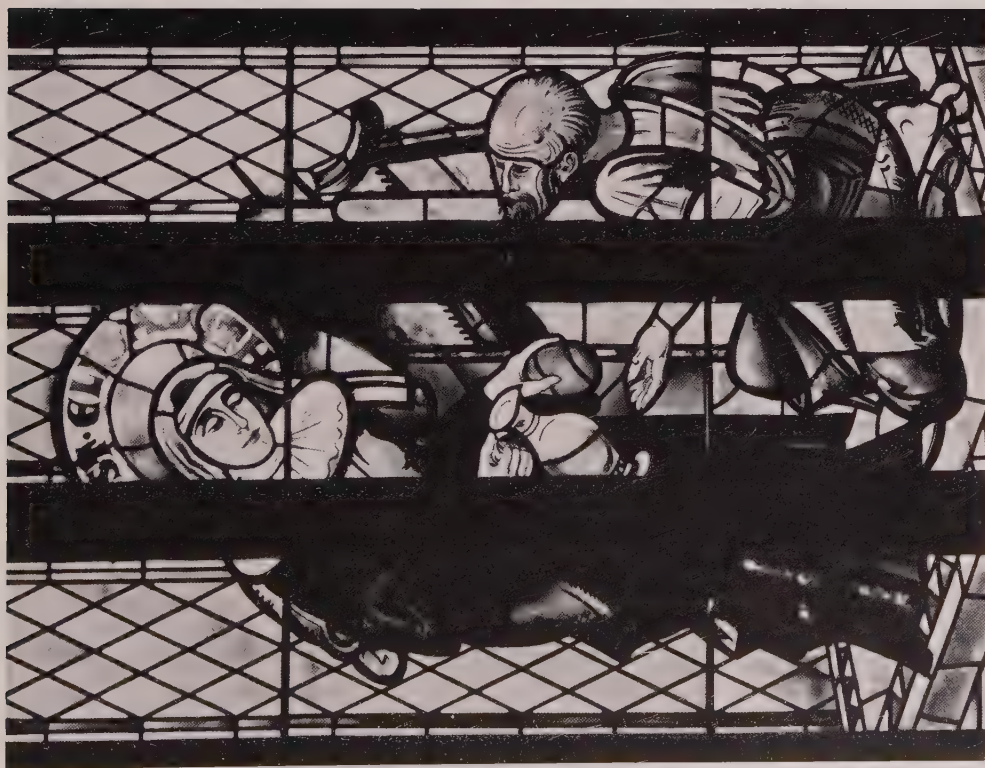
RUDOLF OTTO: ST. SEBASTIAN  
(Im Besitze des sächsischen Staates)



JOSEPH A. PAUSEWANG: GRUBENMADONNA



BERNHARD MÜLLER: TAUFTE CHRISTI  
Glasfenster in der Zionskirche in Dresden



Phot. L. C. Schaarschuch-oppé, Dresden

HUBERT RÜTHER: ST. ELISABETHFENSTER  
IN WITTICHENAU IN DER LAUSITZ  
Ausführung: Fa. Beier & Walther, Dresden





Phot. Fr. Fiedler, Dresden

HANS WRBA: PIETÀ. — Terrakotta-Skizze



HEINRICH THEIN: ABENDGEBET

diese Gemeinschaft die Verpflichtung lebendiger Tradition wahrhaft katholischer Kulturliebe übernehmen.

Um diesem Ziel näherzukommen, finden künstlerische und volkstümliche Abende statt, an denen musikalische und literarische Werke katholischer Meister von katholischen Künstlern vorgetragen werden. Das Gebiet der bildenden Kunst wird durch Ausstellungen und Verlosungen von Kunstwerken gepflegt sowie durch nachdrückliche Empfehlung und Hinweis auf Künstler, die ihm angehören.

War es bisher üblich, daß mangels einer Zusammenfassung der Kräfte und infolge Fehlens sachgemäßer Beratungsmöglichkeit den schwer ringenden Diaspora-Künstlern immer wieder Aufträge entzogen wurden, die ins katholische Hinterland fielen, so setzt sich der K. K. K. jetzt für den Umfang der Diözese Meißen energisch dafür ein, daß die heimischen Kirchen möglichst durch eingeseessene Künstler erbaut werden und ihren Schmuck erhalten. Darüber hinaus gilt in stärkstem Maße sein Bemühen der Erfüllung des von der vorjährigen Tagung für christliche Kunst zu Frankfurt anerkannten Grundsatzes, daß Künstlern der Diaspora Gelegenheit gegeben werden möge, in anderen Diözesen zu arbeiten. Betrachtet man die dem K. K. K. beigetretenen Schaffenden auf ihre Stammesherkunft hin, so ergibt sich, daß sie fast alle aus dem Rheinland und Westfalen, aus Bayern und Schlesien, aus Österreich und Deutschböhmen kommen, kaum einer aus Sachsen. Der Schmelztiegel, als der so vielfach die Ostmarken des Deutschtums sich erwiesen haben, zeigt auch hier seine neuformende Kraft.

Das Hochwürdigste Bischöfliche Ordinariat zu Bautzen hat die Bestrebungen des K. K. K. dadurch anerkannt, daß es von ihm ein Verzeichnis der Künstler angefordert hat, die amtlich für kirchliche Arbeiten empfohlen werden sollen. Wiederholt hat es Gutachten von der Leitung des K. K. K. eingeholt. Einer neueren Bestimmung zufolge wird von nun an in jedem Archipresbyterat ein von seinen Amtsbrüdern gewählter Geistlicher den Kunstfragen seines Bezirkes sich zu widmen haben.

Durch die Wahl des Hofkapellmeisters Karl Maria Pembaur zum zweiten Vorsitzenden bekundete der K. K. K. seine innere Verbundenheit mit der Jahrhunderte alten Tradition Dresdens als Pflanzstätte höchster theatralischer und musikalischer, insbesondere auch kirchenmusikalischer Kultur. Die der Bühne verbundenen Ausschußmitglieder Leonhard Fanto und Josef Gielen weisen in gleiche Richtung. Die Aufführung des Lisztschen Werkes *Via crucis* (die Vierzehn Stationen) für Soli, Chor und Orchester durch Pembaur war eine der ersten Großtaten, mit denen der K. K. K. vor die Öffentlichkeit trat. Eine musikalische Feierstunde mit feinabgewogenen Chören des von Josef Wagner geleiteten

Kapellknabenchores in der Hofkirche folgte. Vorlesungen der Schriftsteller Kurt Martens und Heinrich Zerkaulen führten in das neueste Schaffen dieser beiden Künstler ein, deren Gemeinde ganz Deutschland umfaßt. Lichtbildervorträge über Orgel und Orgelkunst von Wagner, über Paramentik von Fanto und über Kirchengeräte von Witte erweiterten den Rahmen der einer großen Zuhörerschaft auf dem Belvedere der Brühl'schen Terrasse gebotenen Abende.

Von Art und Wesen der dem K. K. K. angehörenden bildenden Künstler mögen die unseren Zeilen beigegebenen Abbildungen dem Leser einen Begriff geben<sup>1)</sup>.

Von Rudolf Otto, einem Meisterschüler Karl Bantzers, bringen wir den im Besitz des sächsischen Staates befindlichen hl. Sebastian (Abb. S. 250). Sein in der Leipziger Gemädegaleriehängendes Madonnenmotiv wird manchem aus der Veröffentlichung seiner Gemälde in der Deutschen Kunst und Dekoration bekannt sein. In seinen Blumenbildern ist nichts von der faden Süßlichkeit, die oft solche Stücke belastet; seine weiche und doch leuchtende Farbengebung zieht stets von neuem an. Die Grubenmadonna (Abb. S. 250) von Joseph A. Pausewang erstand im Vorjahre als Andachtsbild für Gebirgsbewohner des schlesischen Grubengebietes. Auf tiefem Ockergrund hebt sich in kräftigen Farben das schwarze Gewand mit blauen Reflexen ab. Von ähnlichem Stimmungsgehalt ist sein neuestes Triptychon, das drei Gefühlssituationen aus dem Leben Mariens erfaßt: Verkündigung, Mutterglück, Pietà. Irene Rüther, deren ausgezeichnetes Porträt des Schauspielers Luis Rainer jüngst viel Beifall fand, grüßt mit dem Bildnis ihres Sohnes als Fähnrich (Abb. S. 249). Die flotte Flüssigkeit der lichten Malerei fühlt man selbst in der Schwarz-Weiß-Wiedergabe unserer Abbildung. Von Peters Vater Hubert Rüther können wir den Karton eines St. Elisabeth-Fensters (Abb. S. 251) vorlegen, das einen kleinen Ausschnitt aus dem mächtigen Werk seiner Gesamtausstattung der spätgotischen Kirche von Wittichenau in der Lausitz darstellt. Rüther ist jetzt mit dem lockenden und heute seltenen Auftrag beschäftigt, dieses zur Zeit von Robert B. Witte renovierte Gottes-

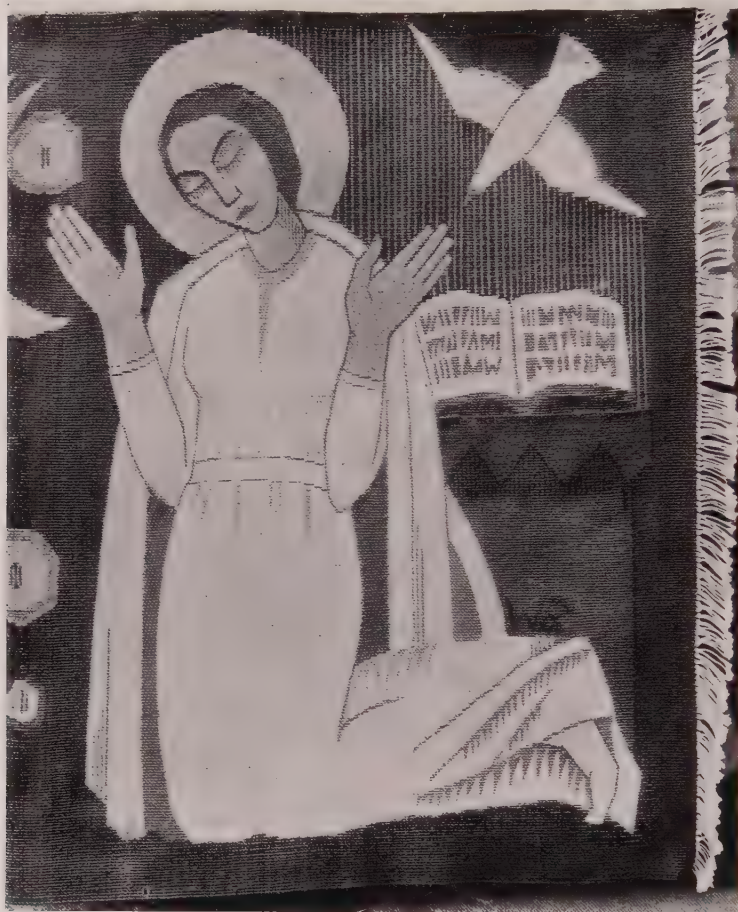
haus mit einer geschlossenen Folge von Glasgemälden zu schmücken und im Zusammenhang damit den großen Barockaltären eine einheitliche neue Fassung zu geben. Die Dresdner Glasmalereianstalt Beier und Walther, deren Inhaber Oskar Beier langjähriger Vorsitzender des Reichsverbandes der deutschen Glasmalereien ist, schafft durch die Ausführung dieser Entwürfe ein markantes Denkmal zeitgenössischer Glasmalerei. Vor eine ähnliche Aufgabe war vor einigen Jahren Bernhard Müller gestellt, als er die Fenster der Dresdner Zionskirche zu entwerfen hatte. Seine Taufe Christi (Abb. S. 251) zeigt, wie monumental dieser



HUGO PETERS: ST. MICHAEL IN DER ST. PAULS-KIRCHE IN DRESDEN-N.

<sup>1)</sup> Anmerkung der Schriftleitung: Die Auswahl der Bilder geschah durch eine Kommission des Kath. Kunstkreises zu Dresden.





WANDA BIBROWICZ: ANTEPENDIUM VERKÜNDIGUNG

Wirkarbeit, Ausschnitt

durch zahlreiche Kirchengestaltungen geschulte Künstler zu gestalten vermag. Das auf den Triumphbogen der Kirche von Gleisberg bei Döbeln komponierte Jüngste Gericht, das die verschiedenzeitlichen Dekorationsstücke dieses Baues harmonisch zusammenschließt, sei hier besonders hervorgehoben.

Die Beschränktheit des zur Verfügung stehenden Raumes gestattet uns nicht, hier Gemälde unserer Mitglieder Curt Bögner, Benno v. Francken, Konstantin v. Mitschke-Collande, Bruno Seener, Josef Tammer und Alfred Thomas wiederzugeben. Ihr Schaffen gilt in erster Linie der Landschaft und dem Porträt.

Unter den Dresdner Graphikern nimmt seit langem Joseph Hegenbarth einen hohen Rang ein. Seine Radierung Golgatha (Abb. S. 256) zeigt die Eigenwilligkeit seiner Phantasie und seiner Nadel. Das Vulkanische seines Naturells und das Barocke seiner Formsprache läßt ihn, wie Thieme-Beckers Künstlerlexikon mit Recht hervorhebt, als Geistesverwandten der Greco und Goya, der Daumier und Delacroix erkennen. Gern wird man in diesem Zusammenhang zu seinen Mappenwerken Vaterunser und Moses greifen. Auch Heinrich Thein, der Keramiker unseres Kreises, ist kürzlich mit einem Zyklus christlicher Zeichnungen hervorgetreten. Wie Traumgesichte wirken seine visionär gestalteten Blätter Weihnachten, Gethsemane, Ostern und Pfingsten auf den Beschauer. Das Verinnerlichte seines Wesens klingt auch in der Gruppe Abendgebet (Abb. S. 252) an, die in reizvoller Weise Brüderleins und Schwesterleins Andacht kontrastiert. Am Osterfest dieses Jahres wurde in der Pfarrkirche von Meißen sein St. Benno-Altar geweiht, der, in allen Teilen aus keramischem Werkstoff gebildet, als Mittelstück den heiligen Bischof von Meißen über dem Tabernakel stehend aufweist, eine äußerst eindruckstarke Schöpfung. Schon rein

technisch ist die Herstellung dieser überlebensgroßen Figur aus hartgebranntem, grobgekörntem Ton eine beachtliche Leistung der Meißner Somag-Werke, deren künstlerischer Leiter Thein ist. Das den Hintergrund bildende Altargemälde faßt die zwei bekanntesten Bennolegenden farbig mild und heiter zusammen.

Die Bildhauer Hugo Peters und Hans Wrba erscheinen hier mit charakteristischen Proben ihres Könnens. Von Peters, der zahlreiche Ehrenmale in sächsischen Kirchen ausgeführt hat, stammt der heilige Michael, der in der St. Pauli-Kirche in Dresden-Neustadt die Totenwache hält (Abb. S. 253). In feierlichem Ernst gedenkt der Erzengel aller, deren Namen in dem Ehrenbuch zu seinen Füßen verzeichnet sind. Der Schaffensumfang des Künstlers umfaßt gleichermaßen großfigurige Grabplastik wie Kleinkunst, die der Hausandacht zu dienen bestimmt ist. — Wrba hat gemeinsam mit seinem Vater Georg, der jahrzehntelang der Dresdner Plastik die Note gab, den Taufstein und ein Jerusalem darstellendes Chorrelief für den Dom zu Wurzen geliefert. Seine originelle Portallösung des Gemeindehauses der Dresdner Andreaskirche mit den Symbolen der vier Evangelisten fand lebhaftere Anerkennung. Entwürfen für den Marienaltar einer ober-schlesischen Christus-König-Kirche widmet er in diesen Wochen sein Sinnen. Wir geben hier eine Terrakotta-Skizze zu einer Pietà (Abb. S. 252), die in geschlossenem Umriß reiches Leben fühlen läßt und durch ihre Innigkeit fesselt.

Wanda Bibrowicz und Many Jost vertreten die Textilkunst. Erstere ist den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst durch ihre Münchner Ausstellung wie durch die Veröffentlichung ihres Franziskus-Wandteppichs in der Jahresmappe 1930 wohl vertraut. Im Schloß zu Pillnitz befindet sich ihre Werkstatt für Bildwirkerei, die, in Breslau begründet, auf Veranlassung des sächsischen Staates vor 15 Jahren dorthin verlegt wurde. Den Franziskus-Teppich erwarb das Breslauer Museum, einen heiligen Hubertus die Forstakademie Tharandt, St. Hieronymus ziert ein Dresdner Privathaus. Ein Teilstück ihres starkfarbig differenzierten Verkündigungs-Antependiums bringen wir in Abb. S. 254. Welche Belebung könnten solche großlinigen und kräftig abgesetzten Wandteppiche schlichten modernen Kirchen bringen und wie warm würde mancher Raum dadurch werden können. — Many Josts Paramente fesseln stets durch feinsinnigste Farbenwahl wie durch die Köstlichkeit des Materials. Die Kasel (Abb. S. 255) ist aus unbeschwerter handgewebter reiner Seide gefertigt. Die delikat gezeichnete Ornamentik des Rückens ist zartrot und lavendelblau gehalten und mit Goldperlen gestickt, das Futter aus kardinalroter Seide heimischer Seidenraupenzucht geschaffen. Bemerkenswert sind die Bestrebungen der Künstlerin, die javanische Wachsbatik für kirchliche Zwecke nutzbar zu machen. Ihre Versuche lassen dies für Fahnen, Antependien, Wandbehänge usw. durchaus möglich erscheinen. Die von Many Jost auf der Florentiner Ausstellung Maria vergine, vista della donna 1933 gezeigten Madonnen brachten durch ihre Gefühlstiefe deutsche Auffassung des Themas zu starker Geltung.

Aus räumlichen Gründen ist es hier nicht möglich, Einzelbilder von neuerem Schaffen der Prominenten des K. K. K. beizufügen.

Professor Leonhard Fanto, der seit fast drei Jahrzehnten das Trachtenwesen der sächsischen Staatstheater, Oper wie Schauspiel, betreut, entzückt stets von neuem die Besucher der von ihm ausgestatteten Aufführungen durch Pracht und Glanz der mit erlesenstem Geschmack entworfenen Gewänder wie durch die aufs treueste durchgeführte historische Wahrheit seiner Gestalten. Als phantasievoller Neuschöpfer ist er nicht minder hervorragend. Thieme-Becker nennt ihn mit voller Berechtigung einen der bedeutendsten Fach-



MANY JOST: KASEL





Phot. Kathrin Grebe, Jena

JOSEF HEGENBARTH: GOLGATHA, RADIERUNG

leute der deutschen Bühne. Seine Frau Marta Fanto ist Meisterin am Handwebestuhl. Welche Köstlichkeiten entstehen unter ihrer Hand! Aus solch bezaubernden Stoffen wurden vor kurzem die großen Kapellen für das Erzbischöfliche Priesterseminar in Bamberg und für die katholische Garnisonkirche zu Dresden-Albertstadt geschaffen.

In Professor Dr. e. h. Karl Groß, der jetzt nach 35jährigem Wirken an der hiesigen Kunstgewerbeakademie als deren Direktor aus dem Amte schied, besitzen wir einen auf vielen Einzelgebieten des Kunstgewerbes bewährten Altmeister. Wichtige Teile der Ausstattung und des Schmuckes der Kreuz-, der Sophien- und der Christuskirche zu Dresden stammen von seiner Hand. In gedankentiefen Referaten hat er auf der Freiburger wie auf der Dresdner Tagung für christliche Kunst aktuelle Fragen unseres Interessengebietes grundlegend gefördert. Sein Name bedeutet einen Begriff, ebenso wie der unserer drei Architekten: Professor Dr. h. c. Wilhelm Kreis von der Kunstakademie, Professor Adolf Muesmann von der Technischen Hochschule und Robert B. Witte, unser Geschäftsführer.

Dank der hingebungsvollen Beihilfe des Gartenarchitekten Aloys Scheppan und des Direktors Kurt Slawik, die der Leitung bei ihrer ehrenamtlichen Tätigkeit oft zur Verfügung stehen, kann der K. K. K. heute schon manches bemerkenswerte Ergebnis buchen. Diese Erfolge der beiden ersten Jahre seines Bestehens berechtigen zu der Hoffnung, daß er seine Mittlerrolle zwischen dem schaffenden Künstler und dem genießenden Kunstfreund zum Nutzen und zur Freude beider mehr und mehr vertiefen und erweitern wird. Auf Grund der in Dresden gemachten Erfahrungen dürften ähnliche Gründungen in Anpassung an andere örtliche Gegebenheiten als nachahmenswert zu empfehlen sein. Auch die Ziele der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst würden durch eine solche stark aktivierte lokale Verankerung erfreulich gefördert werden können.

# NEUE RELIGIÖSE KUNST IM OSTEN DES REICHES

Von HEINRICH ROEDIGER

**K**eine Epoche ist ärmer an echter religiöser Gestaltung gewesen, als die hinter uns liegenden 100 Jahre. Die Leistungen, die sie überhaupt auf diesem Gebiete zu verzeichnen hat, sind fast durchweg nicht ursprünglicher, sondern epigonenhafter Natur. Aber es war ja schließlich begreiflich, daß Kunstrichtungen wie der Impressionismus und Naturalismus, die sich bewußt auf die Erscheinungswelt einstellten, religiöse Werte nicht zu gestalten vermochten, und sie waren nun einmal die Kunstrichtungen, die ein mehr und mehr intellektuell und materiell eingestelltes Zeitalter allein hervorbringen konnte. Nur ganz allmählich heben wir uns seit einigen Jahren — im weiteren Umfange jedenfalls erst nach dem Weltkriege — aus jener Epoche empor und gewinnen bewußt ein neues geistiges Weltbild! In allen Teilen des Reiches sehen wir einzelne Künstler an der Arbeit, dieses neue Weltbild auch mit den Mitteln ihrer Kunst formen. Dabei wird auf die Quellen unseres Volkstums und auf den Urquell christlichen Wesens überhaupt zurückgegangen, um frei von allem Überkommenen aus diesem Quell zu schöpfen und um die neue Gestaltung ewiger Wahrheit zu ringen.

Wann überträgt denn nun ein Kunstwerk geistigen Gehalt und wieviel kann es überhaupt nur übertragen? Nur soviel, als in dem Künstler, der es schuf, lebendig war bei diesem Schaffen selber, oder als in ihm lebendig wurde, indem er es schuf. Aber damit haben wir nur die Seite des Schaffenden betrachtet und nicht nur hier gilt es heute, weil es sich um ein geistiges Wachstum handelt, zu warten, sondern ebenso muß sich auch erst ein geistiger Prozeß auf seiten der Aufnehmenden und Kunstgenießenden, besonders auch der Auftraggebenden vorher vollziehen, wenn wir wirklich eine neue religiöse Kunst erhalten sollen! Die intellektuelle Einstellung unserer Zeit trübt auch noch gar zu oft das Urteil der Genießenden und Auftraggebenden und weiter auch der durch ihre Stellung zum Urteilen und zur Kritik Berufenen, und so sehen wir leider heute nur allzu häufig, daß große und einzigartige Aufgaben nur unzulänglich, eben intellektuell gelöst oder besser gesagt nicht gelöst werden, und damit — obwohl die Kräfte und Erkenntnisse seitens der Künstler da sind — große Gelegenheiten versäumt werden, daß unsere Zeit lebendige Denkmäler des Geistes erstellte, die, weil in der Tiefe gegründet, später Jahrhunderte befruchten, wie es z. B. die der Gotik getan hatten. Wir stehen eben im Anbruche einer Evolution auf allen Gebieten, und das Echte und Wahre ist, weil Wachstum Zeit braucht, niemals das, was sich als erstes hervordrängt!

„Gewinnung eines geistigen Weltbildes“ — so sagten wir eben — wie wird denn aber ein solches gewonnen? Allein durch das Leben selbst und die Schicksale, die wir in der Welt erleiden, ein jeder nach der Art, wie wir uns in ihr und zu ihr stellen. Unser ganzes Leben ist nichts als ein Einweihungsweg, auf dem jeder durch Gott soweit geführt wird, als ihm gemäß ist, als er ertragen kann! Insofern schafft nun auch der Künstler aus sich heraus — er muß es — er kann gar nicht anders! Und wenn er durch seine Schöpfungen Geistiges vermittelt, so nur, wenn er in diesen gewissermaßen mit dem Opfer seines Blutes schreibt, also aus einer Auffassung heraus, die er — als ein diese Irdischkeit mit seinem Blute erleidender Mensch im Geistigen als ein sich geistig Entfaltender gewonnen hat. Der reife Künstler ist derjenige, der zu der Erkenntnis gekommen ist, daß er mit seiner empirischen Person nichts vermag, daß das Einzige, was der Mensch tun kann, das ist, daß er lernt, seine eigene Person vollkommen auszuschalten, damit das Göttliche durch ihn zu sprechen beginne. Wie weit dies bei dem einzelnen der Fall ist, darnach bemißt sich die Größe eines Künstlers. Er selber aber, wenn er ein solcher Künstler ist, wird als Schaffender immer von der allertiefsten Demut erfüllt sein gegenüber den höheren Mächten, die, wie sie alles Lebendige gestalten, auch durch sein Kunstwerk sprechen müssen, ja dieses allein gestalten können. Sein Schaffen wird zu dem Ringen eines Betenden und ist eigentlich nichts als Ausdruck seines eigensten persönlichen Gebetes zu Gott! Nur was der Künstler so aus dem Geistigen empfängt, gibt er mit sinnlichen Mitteln wieder, und wird so zum Vermittler des von ihm Empfangenen an die sein Werk Aufnehmenden. Diese Aufnahme des Kunstwerks selber aber kann nun wiederum nur durch einen ähnlichen Prozeß erfolgen, wie ihn der Künstler gegenüber den Mächten, die unser Dasein gestalten, selbst durchmacht oder erfährt — nämlich durch Liebe! Liebe nennen wir diejenige Einstellung, in der der Mensch



sich leer macht von sich selber, um einen ihm zunächst fremden geistigen Gehalt in sich aufzunehmen.

Wir sagten, daß der Schaffensvorgang des reifen Künstlers in einer Einstellung vor sich geht, welche der eines Betenden ähnlich ist. Und dadurch kommt es, daß allmählich die göttliche Offenbarung selbst in der Welt unmittelbar zum Hauptthema jedes reifen Künstlers wird. Ist der Künstler reif geworden, dann muß die Gestaltung des Religiösen, d. h. das Eintreten des Göttlichen in diese Welt der Erscheinungen, und sein Schicksal in ihr in den Mittelpunkt seiner Kunst rücken — aber erst dann kann dies geschehen, und damit sind wir wieder bei dem angelangt, was wir im Anfange sagten, bei dem Grunde, aus dem es heute noch so mangelt an echter religiöser Gestaltung, die von der Zeit aufgenommen würde, d. h. zur Ausführung gelangen könnte. Von diesen allgemeinen Ausführungen wenden wir uns nun dem Künstler zu, mit dem wir uns heute hier beschäftigen wollten.

Er gehört zu denjenigen, von denen wir oben sprachen, in deren Schaffen die Gestaltung der religiösen Offenbarung in den Mittelpunkt getreten ist und alle anderen Themata, soweit der Künstler noch solche hat, nur noch befruchtet. Er steht heute, nachdem er den Lebensabschnitt des 50. Jahres überschritten hat, auf einer Reifestufe, auf der die große Ernte gelingen kann. Bis zu ihr steht in der Entwicklung jedes Künstlers die „Erscheinung“ im Vordergrund, und vollzieht sich der langsame Prozeß einer geistigen Durchdringung durch die Seele, jetzt aber kommt ein Lebensabschnitt, von dem man umgekehrt sagen kann, in ihm wird nur noch geistig empfangen, und die Welt der sinnlichen Erscheinungen wird bewußt nur noch als Mittel der Wiedergabe und der Gestaltung dieses Empfangenen benutzt. Die ganze zähe Arbeit des Künstlers gilt nun nur noch der Gestaltung des inneren Bildes, das er schon hat, und dem Ringen darum, daß ihm die Auswirkung gegeben wird, indem ihm Aufgaben gestellt werden, in deren Lösung er es gestalten darf.

Vier große religiöse Arbeiten Gebhard Utingers sollen hier besprochen werden: 1. Die Gedächtniskapelle an der Nikolaikirche in Brieg; 2. Das Freskogemälde in der Apsis der St. Bonifatiuskirche in Breslau; 3. Die Planung der Klosterkirche in Branitz; 4. Die Entwürfe zur Neugestaltung des Breslauer Domes.

#### 1. Die Ausmalung der früheren Allerheiligenkapelle der Nikolaikirche in Brieg als Gedächtniskapelle des Weltkrieges.

Die Idee des Künstlers war diese, den Krieg in das gesamte Geschehen des menschlichen Lebens hineinzustellen. Er tritt also im ganzen gesehen zurück gegenüber dem ablaufenden Sinn des menschlichen Lebens überhaupt, wir empfinden das als wohltuend; gerade darin liegt das Erlösende von der Härte und Grausamkeit des Kriegsereignisses. Demnach sind auf den vier Wänden der Kapelle folgende Motive dargestellt:

Auf der ersten Wand das Werden der himmlischen Welt aus dem Geistigen: Da öffnet sich über einem Spitzbogenfenster der Himmel: Zwischen den Wolken hindurch fällt das Licht, und in den Lichtstrahlen schweben und werden vom Lichte wie Engel herabgetragen die nackten Leiber kleiner Kinder. Unten auf der einen Seite des diese Wand teilenden Fensters sitzt ein Weib, von den Lichtstrahlen getroffen, im Grünen, vor ihr ein Kindlein gelagert, auf das es mit inniger Glückseligkeit mit ebenso empfangend wie segnend erhobenen Händen herabblickt. Dasselbe Motiv ist auf der anderen Seite etwas anders gestaltet: hier fallen die Kindlein gewissermaßen wie Blüten aus dem Himmel herab, überschwebt von einem Engel, der diese Blüten aus seinen Armen und seinem Schoße herabträgt. Wir haben hier also das Thema der Empfängnis des menschlichen Lebens aus dem Geiste durch das Weib.

Auf der zweiten Wand dargestellt: Das menschliche Erdenschicksal in Gestalt des erschütterndsten und furchtbarsten, was einem Menschen oder einem Volke auferlegt werden kann, nämlich in Gestalt des Kampfes um Dasein und Behauptung im Kriege mit anderen Völkern. Hier sehen wir uns nun mitten in einem Schlachtfeld, mit einer unerhörten Farbigkeit, d. h. also geistiger Kraft, gesehen und gestaltet. Gleich vorn ein Reiter, noch auf seinem gestürzten Pferde sitzend, mit diesem am Boden liegend, in einer Lache neben ihm sammelt sich das rote Blut, das den Wunden des halbnackten Körpers entrinnt; halb neben wie hinter ihm schichten sich die Sterbenden und Toten auf dem Erdboden liegend in den verschiedensten Stellungen, da starren verkrampfte Arme und Hände in die Luft, da sehen wir verzweifelte oder auch schon verklärt erhobene Gesichter von Sterbenden, aber über ihnen allen, die nur den Grund des Gemäldes bilden, schwebt in mächtigem gelbem Strah-



Phot. Heinrich Klette, Breslau

GEBHARD UTINGER: CHRISTUS ÜBER DEM SCHLACHTFELD  
FRESKO IN DER GEDACHTNISKAPELLE DER NIKOLAIKIRCHE ZU BRIEG (SCHLESIEN)



lenschein aus dem Himmel, der den ganzen oberen Teil des Gemäldes erfüllt, hoch über den Gefilden irdischen Geschehens die Gestalt des Christ, mit schmerzvoller und mitleidiger Gebärde blickt sein Antlitz auf das, was sich unten vollzieht, herab. Mild, sowohl mitfühlend und tröstend wie segnend, breitet er seine Arme aus, von einem der sterbenden Krieger, der sich mit dem ganzen Oberkörper aus dem Felde der übrigen erhebt und die Hände nach ihm emporstreckt, schon ahnend geschaut (Abb. S. 259).

Die dritte Wand des Raumes (Abb. S. 261) bringt die Erleuchtung des menschlichen Daseins durch das Göttliche. Hier sehen wir Christus als geistiges Zentrum der Welt inmitten einer Strahlensonne — in den Sphären — mit bis zur Höhe seines Antlitzes erhobenen Händen. Das Haupt im Zentrum schaut mit Strenge und durchdringendem Blicke, nach allen Seiten gehen von ihm sowie von den Händen Lichtstrahlen aus, bis herab zu den von rechts und links unten zu ihm sich emporkämpfenden Menschen, Alten und Jungen, die ihn ahnen, schauen und empfangen in den verschiedensten Stellungen, kniend, hockend, sitzend, sich aufrichtend, ihm zugewandt oder noch abgewandt und mehr oder weniger in sich verschlossen, mit erhobenem Antlitz, betend, flehend, ekstatisch ergriffen oder schon verklärt, oder auch wieder still in sich versenkt, ihn gleichsam von innen empfangend.

Die vierte Wand zeigt die Rückkehr ins Geistige, malerisch gesprochen also ins Licht. Auf dieser sehen wir einen mächtigen Zug himmelanstrebender, aufwärts ins Licht, aus dem sie gekommen sind, erhobener und entschwebender Gestalten, Männer und Frauen, dicht gedrängt. Es ist der Zug der irdisch sich Vollendenden und Vollendeten, die unteren noch im blauen Dunkel, die oberen schon vom goldenen Lichte getroffen und ganz durchleuchtet. Eine gewaltige geistige Formen- und Farbensprache redet der Künstler (Abb. S. 261).

## 2. St. Bonifatius in Breslau.

Die Kirche St. Bonifatius in Breslau ist ein moderner Backsteinbau in dem schlechten Stile, wie man etwa um 1900 herum baute. Ihr Innenraum mußte zunächst einmal schon im Chore nach des Künstlers Vorschlägen einen vollständigen Umbau erfahren, damit eine ruhige Stirnwölbung, eine Apsis entstand, welche nun das große Freskogemälde, das eine Höhe von ca. 11 m und eine Breite von 7 m aufweist, aufnehmen konnte, welches den ganzen Innenraum der Kirche nunmehr beherrscht. Das Gemälde stellt dar den Tod des hl. Bonifatius (Kunstdrucktafel). Am Fuß der von ihm gefällten Eiche sinkt der greise Apostel inmitten bekehrter Anhänger zu Boden, sein Körper wird von einer Frau, die hinter ihm steht, aufgefangen, erbarmend beugt sie sich vor, ihn zu halten und mit schmerzvollem Ausdruck neigt sie ihr Gesicht über ihn hernieder. Der greise Leib des Apostels blutet aus einer tiefen Wunde. Von rechts naht ein Jünger mit einer Schale Wassers, um den Sterbenden zu erquicken; von links und rechts nahen Betende, die den Apostel in einem Halbkreise umstehen, welcher sterbend die Vision des gekreuzigten Heilandes hat, dessen Verkündung sein ganzes Leben galt. Mächtig erscheint er ihm. Gerade über ihm erhebt sich am senkrechten Kreuzesstamm seine herrliche Gestalt, mit ausgebreiteten, das All umfassenden Armen hängt er am Querbalken des Kreuzes und blickt mit seinem leidenden Haupte auf ihn, den Sterbenden, herunter. Wohl ist er ein im Leibe Gekreuzigter, aber in Wahrheit ist er der über Leben und Tod Triumphierende, und eine mächtige Sonne strahlt hinter dem Zentrum des Kreuzes, wo beide Balken sich treffen, auf; ihre goldnen Strahlen brechen um sein Haupt und unter seinen Armen hervor, hüllen den ganzen Körper in einen Strahlenschleier, treffen die unten um den Apostel Herumstehenden und Betenden, so daß sie geblendet sind. Um diese Sonne herum wölben sich die sieben Sphären des Himmels, das ganze Halbrund der Apsis golden bedeckend, Sterne leuchten in ihnen auf — unten aber am Fuße der vom Apostel gefällten Eiche erblüht die blaue Blume und deutet die Seele an, die sich dem Geiste öffnet.

Das Gemälde ist in allen Farbtönen zwischen Gold und Hellgelb einerseits, über Braun hin bis zum Rot und dunklen Rotgold andererseits gehalten, von weißen und silbrigen Lichtern aufgehellte, gerade unter der scharlachfarbenen Wunde am greisen Körper des Apostels leuchtet das Blau der die Seele wiedergebenden Blume auf. Das Ganze ist eine gewaltige Komposition von stärkster Dramatik des Geschehens und zwingendem Wahrheitsausdruck. Die Gestaltung ist ursprünglich, unmittelbar geistig empfangen. Damit soll gesagt sein: Wir hatten als ein junges Volk in der fränkischen karolingischen Kunst, der Romanik und Frühgotik eine der Unbewußtheit der Jugend und ihrer Unschuld entquellende, ursprünglich geistige Gestaltung. Mit der Renaissance, so herrlich sie und das Barock es auch noch brachten, begann der Abstieg zur sinnlichen Erscheinung in die sinnliche Welt, welcher letzten





Phot. Heinrich Klette, Breslau



Phot. Heinrich Klette, Breslau

GEBHARD UTINGER: AUSSCHNITTE AUS DEN GEMALDEN ZU BRIEG





GEBHARD UTINGER: KLOSTERKIRCHE BRANITZ (OBERSCHLESILIEN)

Entwurf der Ausmalung

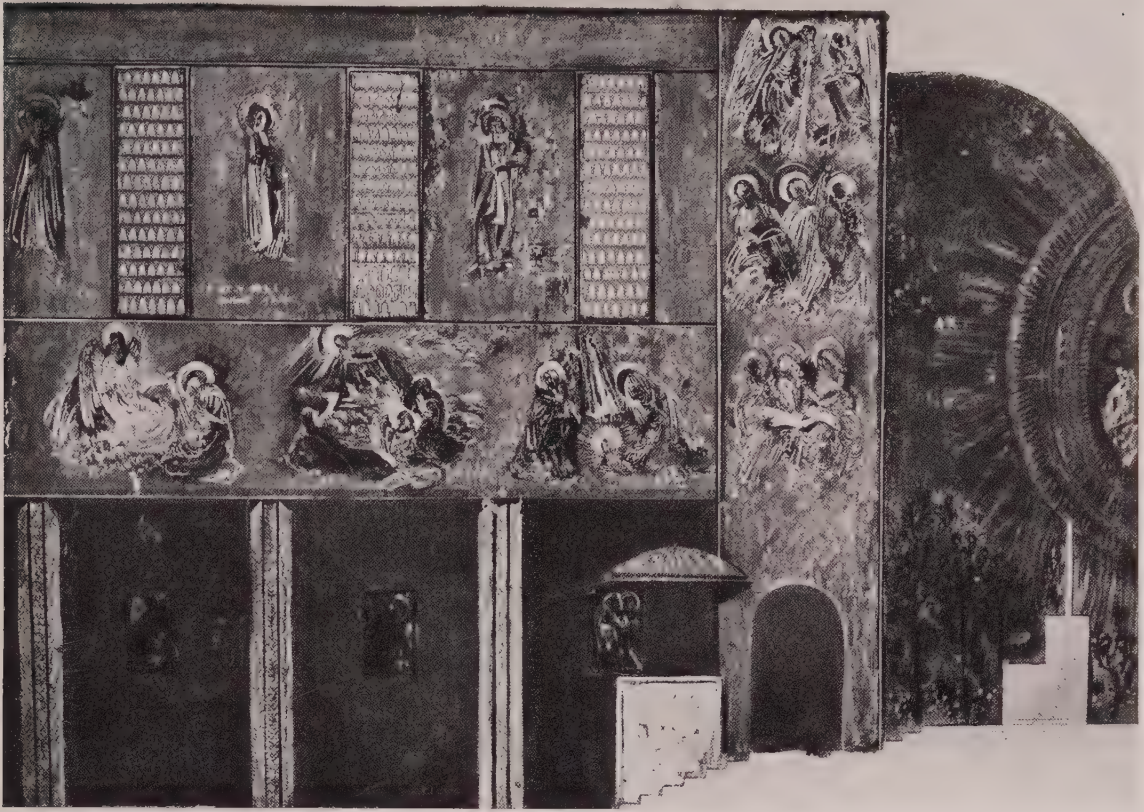
Endes Impressionismus und Naturalismus zeugte und in beiden den Tiefpunkt erreichte. Auf ihn hin erfolgten die Zersetzungserscheinungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Mit all der Kunst dieser Jahrhunderte hat Utingers Kunst nichts mehr zu tun. Sie geht zu den Quellen unseres Volkstums und zu den Quellen unserer Kunst überhaupt in der Religion zurück und gestaltet bewußt und frei aus dem Geistigen. Was die Frühkunst unseres Volkes unbewußt leistete, will sie — nachdem wir ein reifes Volk geworden sind, etwa gleich dem Manne, der in sein 50. Lebensjahr tritt — bewußt leisten. Ein Kunstkenner hat von Utingers Stil gesagt, er wirke alt und modern zugleich. Dieser Ausspruch ist treffend, denn wirklich werden wir durch Utingers Schöpfung an alte frühchristliche byzantinisch-romanische Kunst erinnert, doch gehören Sprache und Ausdrucksmittel, die ganze Gestaltung, die ihre Lebendigkeit und unmittelbare Wirkung auf uns fühlen läßt, ganz und gar unserer Zeit an (Abb. S. 271).

### 3. Zur Klosterkirche in Branitz in Oberschlesien.

Von der gewaltigen Planung, welche der Künstler für deren Innenraum entworfen hat, ist allerdings nur der Grund gelegt worden. Es sind also die Entwürfe, die wir hier zeigen. Immerhin konnten bei ihr der Erbauer, Baurat Klehr in Leobschütz, und der sie schmückende Künstler sich in gemeinsamer Arbeit noch die Hand reichen, es war die Möglichkeit einer einheitlichen malerischen Gesamtgestaltung an der Kirche gegeben.

Ansicht S. 262 gibt uns zuerst einen Blick in die ganze Kirche, eine ganz rein gestaltete Basilika. Der länglich rechteckige Innenraum hat in seinen Wänden nicht etwa irgendeinen



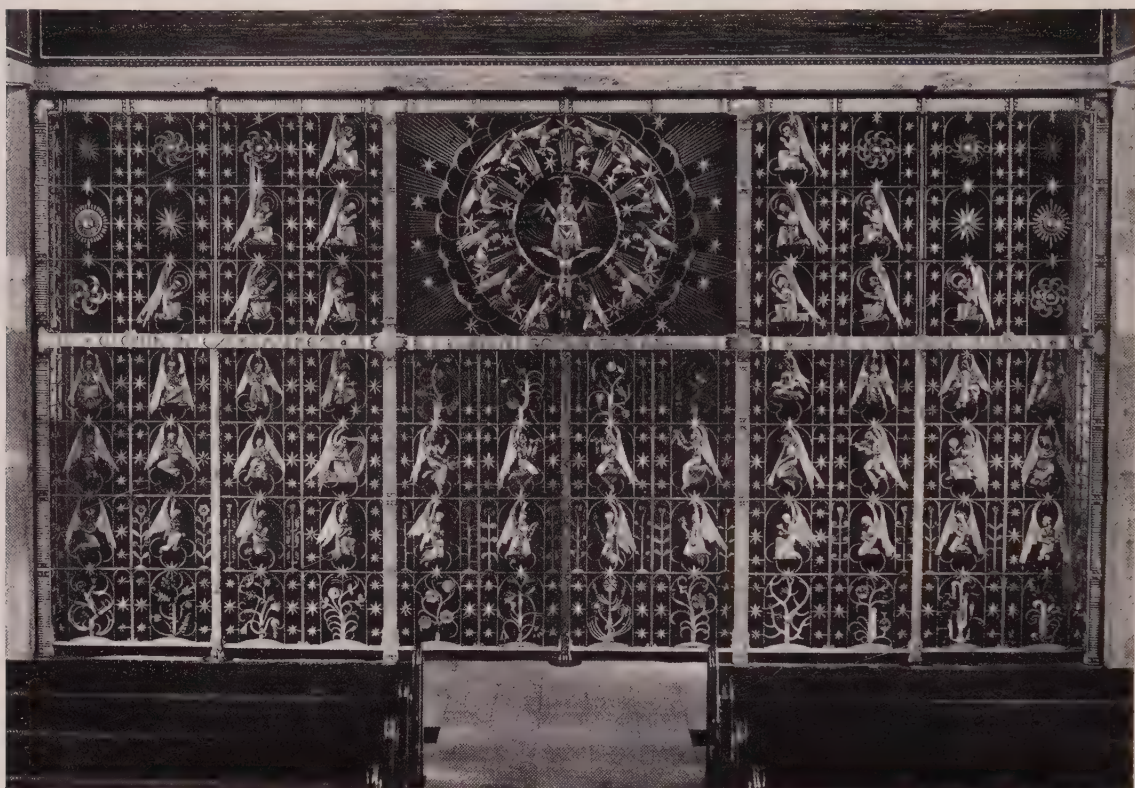


GEBHARD UTINGER: HOCHWAND DES MITTELSCHIFFES DER KLOSTERKIRCHE IN BRANITZ. ENTWURF

glatten Farbanstrich erhalten, vielmehr sind diese in zahlreichen Abschattierungen von Braungold so behandelt, daß sie die Vorstellung des Sphärischen und Unendlichen auslösen. Diese Wirkung wird unterstützt durch das Licht, welches durch die in den verschiedensten Farbtönen von Gold gehaltenen Fenster hereinfällt und den Raum mit einem gedämpften Goldschimmer erfüllt. Im übrigen ist die Decke mit reichem, figürlich ornamentalischem Schmuck behandelt, kleine Sonnen und Sterne, symbolische Zeichen der verschiedensten Art, auch Blüten bedecken sie bandartig und planmäßig wiederkehrend. All dieses sollte aber nur den Grund und die Umrahmung abgeben für gewaltige malerische Konzeptionen. Auf den sieben großen Feldern der Decke sehen wir Heilige in Halbfiguren auf Wolken sitzend. In den zwei Längsleisten der Decke die Gestalten von Märtyrern. An den Wänden erheben sich zwischen den Fenstern die Gestalten der Apostel, das breite Band der nicht durch die Architektur aufgeteilten Wand unter ihnen, welches um die ganze Kirche herum führt (Abb. S. 263), zeigt in einem fortlaufenden Friesen Szenen aus dem Marienleben, während die Apsis, nach welcher hin das Kirchenschiff mit einem senkrechten Rahmen musizierender und lobsingender Engel abschließt, die heilige Familie selber bringt, nämlich die Madonna mit dem Jesuskinde auf dem Schoß, die Häupter von Mutter und Kind von Lichtschein umrahmt, hinter ihnen sich über sie beugend, der heilige Joseph, der Nährvater. Ein ungeheurer Gehalt von Ideen, bei aller Reinheit ein überwältigender Reichtum von Gestalten, dessen wartend, daß der Künstler ihm Leben verleiht.

Inzwischen ist ausgeführt worden ein in seiner Art einzig dastehendes Werk, nämlich das große, 5 m hohe und ohne die Seitenteile 10 m breite, mit allerreichstem figürlichem Schmuck, der sich zu einer Komposition kühnster Art zusammenschließt, versehene schmiedeeiserne Gitter, welches den Vorraum unter der Orgel vom innern Schiff trennt (Abb. S. 264). Zwölf Kunstschmiede, darunter sechs Schüler Utingers haben unter der Oberleitung des Künstlers in den Schmiedewerkstätten der Branitzer Anstalt  $2\frac{1}{2}$  Jahr lang nach seinen Entwürfen an dessen Ausführung gearbeitet. Jede einzelne Figur ist ein kleines Kunstwerk für





Phot. Heinz Röhrig, Schloß Bladen

GEBHARD UTINGER: HAUPTGITTER (EWIGE ANBETUNG) IN DER KLOSTERKIRCHE IN BRANITZ

Schmiedeeisen

sich, und auch handwerklich stellt das Ganze eine außerordentliche Leistung dar. Dieses figurenreiche, geschmiedete und vergoldete Gitter gehört sicherlich zum Schönsten, was moderne Kirchenkunst überhaupt geschaffen hat, ja man kann Jahrhunderte rückwärts gehen, ohne seinesgleichen zu finden, sowohl künstlerisch wie rein technisch gesehen. Es stellt das Thema aller Themata dar: Die ewige Anbetung der hl. Dreifaltigkeit, in der Mitte diese selbst, zu beiden Seiten und unter ihr ein singender, musizierender, opfernder und anbetender Chor von Engeln in einem unendlichen, vielfältigen symphonischen Spiele. Das Gitter ist gegliedert in eine obere und untere Hälfte zu je drei Feldern. Im Mittelstück der oberen Hälfte thront in einem Rund, das als Sonne gedacht ist, von dem nach allen Seiten leuchtende Strahlen ausgehen, Gottvater, unter ihm Gott Sohn am Kreuz, über ihm Gott heiliger Geist in Gestalt einer Taube. Diese Sonne ist zwischen den von ihr ausgehenden goldenen Strahlen in weiterem Abstand vom Zentrum, unten von anbetend erhobenen, in der Kreismitte von knienden, und oben von schwebenden Engeln umgeben, welche Engel wiederum ein Kranz von Sternen umrahmt (Abb. S. 265). In den beiden Seitenfeldern sind — in der Anordnung nach der Mitte zu ansteigend, — geflügelte, kniende und anbetende Engel angebracht, mit erhobenem Antlitz alle der hl. Dreifaltigkeit in der Mitte zugewandt, die Arme über der Brust gekreuzt, von Wolken getragen. In der unteren Gitterhälfte ist am Boden die in die Erde hineinwachsende geistige Welt durch Pflanzen- und Blütenmotive dargestellt. Über ihnen lagert sich nun in der ganzen Breite ein mächtiger Chor opfernder und musizierender, zumeist sitzender oder schwebender Engel. Da bringen die einen Kostbarkeiten und Juwelen, die anderen allerhand Früchte und Blumen. Da sind trompetende, flötende, geigende, den Triangel und die Pauke schlagende Engel versammelt, Engel, die Notenbücher aufgeschlagen halten und aus ihnen singen, in unerhörter Kunst aus dem harten Eisen in Hochrelief geschmiedet (Abb. S. 267). Hier ist jedes Gesicht mit anderem Ausdruck gestaltet, manche erhaben und ernst, manche mehr fröhlich und heiter, ja derb. Mit unendlicher Sorgfalt geformt, sind sie alle einer besonderen Betrachtung und Auf-





GEBHARD UTINGER: DETAIL AUS DEM SCHMIEDEEISERNEN HAUPTGITTER  
IN DER KLOSTERKIRCHE IN BRANITZ

Phot. Heinz Röhrig, Schloß Bladen

nahme wert. Diese Figuren sind auf der inneren, der Kirche zu gelegenen Seite echt vergoldet, die Flügel versilbert.

#### 4. Neugestaltung des Breslauer Domes.

Zu einer Komposition allergrößten Stils, bei welcher er sich gleichzeitig auch als Architekt zeigen konnte, der dem Maler an Kühnheit und Kraft nicht nachsteht, gab dem Künstler die Aufforderung Anlaß, Vorschläge zur inneren Neugestaltung des Breslauer Doms zu machen (Abb. S. 268 u. 269).

Der Breslauer Dom gehört nicht zu den nach dem einheitlichen Plane eines Meisters einheitlich erbauten oder doch als geistige Einheit wirkenden Domen des frühen Mittelalters. Das gotische Raumbild der ursprünglichen Zisterzienseranlage ist, wie Burgemeister in „Baudenkmäler der Stadt Breslau“ sagt, durch Zubauen der Arkaden im Chor schon zur Zeit der Renaissance unwirksam gemacht worden. Die Wirkung des Chors ist infolgedessen nicht so, wie sie sein sollte, nämlich eine konzentrierende, sammelnde. Sie ist es schon infolge des Lichtes nicht, welches aus den Fenstern hinter dem Altar und aus dem großen gotischen Mittelfenster über ihm hereinfällt und eine zerstreue, ablenkende Wirkung ausübt. Auch das ganze Kirchenschiff macht keinen großen und einheitlichen Eindruck. Es ist im Laufe der Jahrhunderte sinn- und verständnislos an ihm herumgebaut worden, und eine Wirkung beeinträchtigt, ja zerstört die andere. Die Utingersche Lösung greift nun allerdings hart durch, aber sie tut eben ganze Arbeit und ergibt einen Innenraum von seltener Größe und Reinheit. Ohne klar gestalteten architektonischen Raum — so sagt der Künstler selbst in seinem Bauprogramm — auch keine große eindringliche Zweck- und stimmungsvolle Malerei! Architektur, Plastik und Malerei sollen zusammen vollwertig als Einheit das künstlerische und kultische Raumempfinden zwingend auslösen! Aus dieser Erkenntnis ergibt sich, daß weitere farbige Raumbehandlung ohne vorherige bauliche Veränderungen und Berichtigungen zwecklos wäre, da sie nicht zu einer künstlerisch positiven Auswirkung käme. Es würde geradezu eine Verschwendung von Mitteln sein, wenn man ohne wesentliche architektonische Bereinigung der Raumwirkungen farbige Gestaltung an-



strebte. Die Farbe als weitere Steigerung der mit architektonischen Mitteln erzielten Raumwirkung würde das Negative derselben negativer machen, während positive Werte allerdings positiver werden könnten, aber doch ohne durchdringen zu können. Der Gedanke des Domes muß also in Reinheit des Raumeindrucks herausgearbeitet werden. Eine solche Bauabsicht kann nicht mit Ungeduld entschieden und vollzogen werden. Vielmehr muß man unter Umständen mit einem längeren Zeitraum als einer Instandsetzungsperiode rechnen. Vorerst wäre das Presbyterium als der wesentlichste Teil der Kirche zu bereinigen. Einen einheitlich großlinigen Raum zu schaffen ist aber auch eine Forderung zur Erreichung einer vollkommenen Wirkung der Malerei. Das Elementarste ist das Lichtproblem als raum-schaffendes und wesentlichstes Stimmungsmittel. Die Tageslichtführung und das künstliche Abend- und Stimmungslicht ist richtig anzuwenden und zu gestalten, und aus diesen grundlegenden Erkenntnissen ergeben sich folgende notwendige baulichen Veränderungen:

1. Der Altarumbau ist zu entfernen. Nur in Reinheit des Gedankens die Opferstätte des Altartisches bei der heiligen Handlung des Meßopfers zur Wirkung zu bringen!
2. Links und rechts Leuchterbänke in mehreren Abstufungen anlegen, so daß, wenn notwendig, ein Meer von Kerzen den Altarraum mystisch erleuchtet, verklärt!
3. Das darüberliegende gotische Ostfenster als Lichtstörung beseitigen, ebenso die beiden Fenster links und rechts des Altars!
4. Die nach Osten hin eine geschlossene Wand zum Träger eines gewaltigen Freskos machen, welches als Zentrum schon beim Eintritt in die Kirche das Auge fesselt und stärkste geistige Beziehung zum Altar herstellt. Die christozentrische Wirkung wird durch diese große ruhige Fläche erreicht, die dann gleichmäßig von beiden Seitenwandfenstern erleuchtet wird.

Bevor wir die übrigen baulichen Änderungen, die Uttinger dann weiterhin, vor allem auch für das Kirchenschiff, vorsieht, besprechen, wollen wir uns gleich dem mächtigen Gemälde zuwenden, welches Uttinger auf dieser Ostwand plant (Abb. S. 269). Es stellt dar den Jubel der ewigen Anbetung. Wir sehen im oberen Bogenteil Gottvater, mit dem Haupte in das Sternenall, in die Sphären hineinragend, über ihm schwebt eine Strahlensonne mit dreifachem Kranze, in ihrem Innern die Taube des Heiligen Geistes, zu beiden Seiten von ihm der segnende Christus der Herr und die Fürbitterin Maria! Alle drei Gestalten sind umschlossen von einem runden blauen Kreise, dem Himmel. In den vier Richtungen um diesen Kreis vier Erzengel wachend, zwei rechts und links, einer oben, der Erzengel Michael mit Schwert und Schild nach unten herabschwebend, bekämpfend und stürzend den Widersacher gegen das Gute. Diesen höchsten Himmel der Trinität umkreisen horizontal hingestreckt, gleichsam schwimmend, 12 Engel in ewiger Anbetung. Ausgehend von Gottvater fällt senkrecht nach unten eine strahlende Lichtbahn auf die Erde nieder. In dieser Lichtbahn schwebt zuoberst St. Michael, unter ihm Christus am Kreuz, in strahlendem Lichte leuchtend, während in dem Strahlenkreise, den dieses Lichtbündel nach unten auf die Erde herabwirft, also noch weiter unten auf dem Gemälde, versunken Maria kniet, anbetend vor dem Jesuskinde, das zu ihren Füßen liegt. Der heilige Lichtkreis, der sie umhüllt, ist wieder umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten. Das Herabschweben des Gottessohnes bis zur Geburt auf der Erde als Jesusknabe, dargestellt in der Lichtbahn, die von Gottvater aus nach unten fällt, wird zu beiden Seiten begleitet von drei horizontal angeordneten Reihen Engeln, die in der obersten Reihe halb sitzend huldigend, in der Mitte halb kniend und schwebend, zuunterst aber auf der Erde kniend und die Geburt anbetend. Während die Farben der Engel sich in den höchsten Sphären mehr und mehr im Goldgrund visionär verlieren, werden sie farbiger und körperhafter dargestellt im unteren Teil des Gemäldes, der als Darstellung der Erde zu denken ist. Diesem untern Teil gehören denn auch die Szenen an, die sich auf der Erde abspielen, nämlich rechts und links von der knienden Maria, die das Jesuskind anbetet, ist wiedergegeben Christus mit Petrus auf dem Meere (links) und Johannes der Täufer Christus taufend (rechts). So werden in großartiger und monumentaler Weise die Christusgeschehnisse dieser Welt auf die höchsten geistigen Sphären zurückgeführt, mit denen sie verbunden sind. Ewige Anbetung, Kampf gegen das Böse, Geburt und Erlösung, sind in einem jubelnden Akkord vereinigt auf einer einzigen Wand, mit dem vor ihr stehenden Opferaltar verbunden. Die Malereien sind reich in Gold gedacht, auf hellem Goldgrunde licht gemalt und zeichnerisch mit Gold gehöht. Durch strengste architektonische Gliederung, rhythmische Ordnung der Einzelkompositionen wird versucht, der ganzen Darstellung den größten geistigen Ausdruck zu verleihen.

Soviel über das zentralwirkende, die Gläubigen auf sich sammelnde riesige Gemälde, das Uttinger für die Ostwand entwirft. Im übrigen gestaltet er Presbyterium und Gläubigenraum, also das ganze Kirchenschiff wie folgt um:

Die neugotischen Galerien über den Seitenschifföffnungen werden weggenommen. Sie stören die räumliche Wirkung des Kirchenschiffes auf das empfindlichste, sie stören außerdem die aufstrebende Höhenwirkung durch ihre Überschneidungen. Die Fensterleibungsprofile werden bis auf den Mauerabsatz der Galerie herabgeführt, ebenso die vertikalen Fenstermaßwerkpfeiler. Zur Ausgleichung der Gewölbe mit der unteren Wand und zur Vermittlung der zurückstehenden Fensterpfeiler sind die Gewölbe an den Pfeilern durch schlanke frei von der Wand abstehende Dienstensäulchen aufgenommen und heruntergeführt bis auf die Galerielinie und dort verkröpft. Die spätbarocken, schräg an die Wand gehängten Apostelbilder werden beseitigt, da sie architektonisch raumstörend sind und auch künstlerisch keine besondere Bedeutung haben. Dafür als Fortsetzung der vertikalen Dienstensäulen auf kleine Basis-Kapitäl 12 Apostelfiguren in Steinplastik gestellt.

Aus raum- und lichtbildenden Gründen werden die oberen Fenster wieder aufgebrochen und als Fensterflächen wieder heruntergeführt bis auf die Galerielinie. Das große Fenster links und rechts an der Grenze des Presbyteriums wird in je zwei Achsenfenster aufgeteilt. Diese sämtlichen Fenster im Schiff werden mit altbernsteynfarbigem Glas in schlesischem Glasschliff in Hellgold bis ins Braungold schimmernd ausgeführt.

Decken und Wände werden in gebrochenem getöntem Weiß mit vergoldeten Rippen und Diensten ausgeführt. Seitenschiff, Wand, Decke und Rippen erhalten gleiche Behandlung.

Wie Abb. S. 268 zeigt, erhält Uttinger so einen Innenraum von klarer Reinheit und Strenge, während die Wirkung des Kirchenschiffes gegenwärtig darunter leidet, daß alle Vertikalen auf oder teilweise schon über dem horizontalen Gesims aufhören, unter welchem die nur durch Bogenöffnungen spärlich durchbrochene, sehr massig wirkende ungegliederte Wand beginnt.

Abschließend kann man sagen, daß die Ausführung des Utingerschen Programms erfüllt, was sie ankündigt. Sie bringt erstens den ursprünglichen Baugedanken, der dem Dom zugrunde liegt, rein zur Geltung. Ob er schon jemals früher rein gestaltet war oder nicht, ist nicht entscheidend, denn wir müssen heute auch das Recht für uns in Anspruch nehmen, das zu korrigieren, was an nicht Gutem auf uns gekommen ist, und wir haben dieses Recht immer dann, wenn schon der ursprüngliche Baugedanke nicht rein zur Geltung gekommen ist. Zweitens aber stellt sie unter Erhaltung des gegebenen Wertvollen eine Neuschöpfung größten Stiles dar. Durch diese Veränderungen — Um- und Ausgestaltungen — wird der Dom in seiner künstlerischen Wirkung und Bedeutung eine erhabene und einfache Großartigkeit erreichen, die ihre zwingende Wirkung auf Handlung und Gläubige in eindringlichster Weise ausüben wird. Es ist hier der Anfang gemacht, ohne falsche Pietät im Geiste unserer großen Dome der Frühzeit mit jener Ursprünglichkeit und Kühnheit neu zu gestalten, in der diese aus frommem Geiste heraus einmal erbaut wurden!



Phot. Heinz Röhrig, Schloß Bladen

GEBHARD UTINGER: SINGENDER ENGEL AUS  
DEM HAUPTGITTER ZU BRANITZ





GEBHARD UTINGER: NEUGESTALTUNG DES DOMES ZU BRESLAU  
ENTWURF

## KIRCHENBAU AN DER OSTSEE

Von OSCAR GEHRIG

Im Ostseebereich, insbesondere in der sog. „wendischen“ Provinz, handelt es sich, soweit überhaupt ein Kirchenbau in Frage kommt, allermeist um Diasporakirchen. Wir wissen, was es heißt, eine Diasporakirche beschränkten Ausmaßes fast durchweg „am Rande“ einer Stadt zu errichten, dazu noch im Angesichte gewaltiger Gotteshäuser aus dem Mittelalter. Gerade das nordöstliche Deutschland ist ja heute noch beherrscht von jenen Riesen in Backstein, die sich Burgbergen gleich über die Stadtbilder erheben; reckenhafte Türme steigen aus der Ebene auf, weithin sichtbar und weite Rundsicht gewährend, oft genug auch Landmarke für den Seefahrer. Welch schwere Aufgabe für den neuzeitlichen Baumeister, sich in solcher Umgebung zu behaupten! Und doch kann gerade auch das aus dem Glaubenseifer ärmerer und geringe Kopffzahl aufweisender Gemeinden erwachsene Kirchlein sich hier cha-



GEBHARD UTINGER: NEUGESTALTUNG DES DOMES ZU BRESLAU  
ENTWÜRFE FÜR HOCHALTARBILD UND FENSTER

rakterlich durchsetzen. Das ausgehende 18. und frühe 19. Jahrhundert — vgl. Schwerin und Ludwigslust — hat es noch verstanden, in Straßenflucht oder in Parklandschaft kleinere Bauten eigenen Gepräges zu erstellen. Danach aber, gar um die letzte Jahrhundertwende, verfiel man aus historizistischem Gefühl heraus auf die Idee, die Backsteingotik, wenn auch modifiziert und sehr verdünnt, wiederaufleben zu lassen. (Erinnert sei an die „Stilkirchen“ Möckels!) Dabei traten diese Nachkömmlinge, die auch nichts von dem sozial-karitativen Geist der neuen Zeit an sich trugen, von selbst in Wettbewerb mit der originalen und in Massen denkenden Backsteingotik des Mittelalters. Es mag kaum eine eindrucklichere Lehre für die bauende Gegenwart geben als diese Vergleichsnotwendigkeit im Diasporagebiet.

Wenn auch nicht immer ein Wurf gelingt — geistig und materiell — wie Clemens Holzmeisters neue Kirche in Blankenese bei Hamburg, so ist doch auch schon ein Wandel zu eigenständigem Kirchenbau im ostdeutschen Diasporagebiet eingetreten. Zunächst einmal hat der Bonifatiusverein (Arch. Baurat Sonnen) u. a. in Mecklenburg und Vorpommern etliche Kirchlein, von gereinigter Form, wenn auch noch durch die Konstruktion an Gotik anspielend, erstellt. Von dieser Art finden wir sie etwa in Klütz (nahe Wismar), Teterow (östl. Meckl.); in Waren/Müritz ist noch ein Kompromißtyp versucht, der, zwar schon mit dem dankbaren Zolldach versehen, außerhalb des alten Stadtgürtels als roter Backsteinbau doch noch mit dem alten Giebelmotiv spielt. In Treptow a. Toll. (Vorpommern) ist eine Ausstellungskapelle der Gesolei-Düsseldorf 1927 zur Verwendung gekommen als Hl. Kreuzkapelle, die sich nach ihrem Inneren — schlichte holzgedeckte Halle mit schrägem Dachanlauf — (Abb. S. 273), durchaus der Landschaft charakterlich einfügt, jedenfalls besser als die Außensilhouette (die eher west- und süddeutsch empfunden ist).



Neue und selbständige Kirchenschöpfungen sind im Laufe der letzten Jahre jedoch in der Stadt Güstrow, im Herzen Mecklenburgs, und in der Siedlerschule Matgendorf bei Laage entstanden. Die Stadtkirche in Güstrow stammt von Architekt BDA. Paul Korff, Laage (1929). Da der Bau in einem vorstädtischen Bezirk ohne eigentliche Bautradition — nur eine gotische Kapelle auf dem Gertrudenhof außerhalb der alten Stadtmauer ist da nennenswert — erstellt ist, waren dem Architekten in keiner Weise die Hände gebunden. So erhebt sich an einer Straßenecke mit geräumigem Vorplatz die breitausladende, einfache und einmal abgetreppte Fassade aus Klinkerstein. Der einschiffige Hallenraum ist in Zollingerkonstruktion mit einer im Schnitt spitzbogigen Tonne überdeckt (Abb. S. 274). Das dunkel gehaltene Holz steht glücklich zu der Farbe des im Innern ebenfalls die Wand bestimmenden Hartziegels. Ein hoher Parabelbogen trennt das Schiff vom Chor, an den Bogenwangen ist Platz für die Seitenaltäre. Der flachgedeckte Chor erhält seitliches Licht und ist allein dadurch schon liturgisch betont. Die helle, hohe Altarwand hat durch die Mauergliederung einen ernsten Schmuck voller Strebigkeit erhalten, der in einem schlichten, aus goldüberzogenem Eisenband bestehenden Kreuz sinnvoll abschließt. Dies dünne Kreuz ist von fast überirdischer Wirkung und zugleich ein Beispiel, wie man mit allereinfachsten Mitteln zu wirken vermag. Der Altarboden ist um fünf Stufen über das Schiff erhöht; der Altar selbst und die Kommunionbank heben sich in ihrem hellen Stein gut von der Umgebung ab. Die Kommunionbank wiederum hat einen Türdurchbruch, den symmetrisch gehaltene Gitter mit Engeln in einfachster Konturenbildung (aus Bronzebändern) füllen. Bis zu dem Einbau der architektonisch gefaßten Beichtstühle reicht die formale und geistige Geschlossenheit dieses zugleich auch aus der sozialen Struktur der Zeit und Umwelt geborenen Diasporakirchenbaues.

Als konsequentestes Beispiel für Raumklarheit und berückende Wirkung des Lichts, gewonnen aus der Raumdisposition, müssen wir die neue Kapelle der Siedlerschule in Matgendorf bezeichnen. Hier hat die Aachener Schule, ähnlich wie Rudolf Schwarz in seiner bekannten Fronleichnamskirche zu Aachen, „gottnahe Einsamkeit“ und darum letzte Sammlung in bauliche Form gegossen. Es wurde der Versuch unternommen, ein Guttschloß, Stilbau des 19. Jahrhunderts, innerlich durchzugestalten; schon die Wohn- und Gesellschaftsräume der darin untergebrachten Siedlerschule machen einen wohlthuenden Eindruck durch die großzügige Einfachheit und harmonische Abstimmung. Hier ist die Land- und Bodenverbundenheit wirklich zum Ausdruck gebracht, und zwar präventionslos, also als etwas Natürliches. Der Durchbau, den Hans Schwippert 1931 vornahm, gipfelt aber in der Kapelle. Wenn in Anbetracht der spärlichen Mittel der Durchbau der übrigen Räume bei einer merklichen Frische sich doch auf vernunftgemäßes Ordnen und Korrigieren beschränken mußte, so blieb aber von der ehemaligen Hauskapelle nicht viel bestehen, da dem Hause und der Idee, die sich aus seiner Bestimmung ergab, ein guter, kleiner Kultraum erstehen sollte. Der Raumkubus hat etwas Erhebendes an sich; seitliche hohe und schlanke Fenster erhöhen die steigende Wirkung. Der Ziegelsteinboden, zu Quadraten gemustert, steht in wohlthuendem Gegensatz zu der Weiße der Seitenwände; die Altarwand zeigt als tragenden Ton für das großfigurige Wandgemälde Anton Wendlings den leichtgrauen Charakter des Verputzes. Drei Gestalten umfaßt das über dem Altar gleichsam schwebende Wandbild des Künstlers, der darin zuchtvoll, erfolgreich den von ihm in Paffrath bereits beschrittenen Weg weitergegangen ist (Abb. S. 275). In tiefem Grau und Sienarot sind die Konturen gehalten, die die Figuren kräftig und doch flächenbetont umreißen. Die Mitte nimmt Christus ein als Weltenheiland, die Wundmale zeigend; ihn flankieren zur Rechten und zur Linken die Träger ländlicher Arbeit. Eine junge Bäuerin mit Sichel und Garbe, Speise und Trank versehen, der junge Bauer — vielleicht im Typ noch etwas an den Industriearbeiter erinnernd — mit Spaten und Krug. Die Horizontale der drei Sitzenden führt in zarter Weise die kräftige Linie der Altarstufe geradezu im unbegrenzten Raume über der Opferstätte fort. Der hölzerne Altar ist durch Metallbänder zusammengehalten; die Mensaplatte trägt den getriebenen Tabernakel mit Kreuzifix und würfeligen Kerzenhaltern. Hinzukommen graphisch einwandfreie Altartafeln. Hier am Altar und seinem Gerät (Abb. S. 277) betätigte sich der Goldschmied Schickel; während die Gewänder des kleinen Gotteshauses von Rupprecht stammen. Das wenige Gestühl vor der dunklen Rückwand ist ebenfalls bäuerlich schlicht gehalten und zeugt von handwerklichem Geiste. Noch ist die Glaskugel der Ewigen Lampe vor dem Altar zu nennen, die, etwa die bekannte Weltkugel symbolisierend, von zwei Metallreifen umschlossen wird. Die Sakralität dieser Kapelle steht außer Zweifel, Gottesnähe trifft sich hier an dieser Stätte des Aufbaues mit Naturnähe.





Phot. Benna, Breslau

GEEHARD UTINGER: TOD DES HL. BONIFATIUS  
AUSSCHNITTE AUS DEM WANDFRESCO IN DER BONIFATIUSKIRCHE ZU BRESLAU



Phot. Benna, Breslau





BRAND & MERTES-TRIER (BAULEITUNG: HAUSEN-STETTIN): CHRISTUS-KÖNIG-KIRCHE IN STETTIN (POMMERN). 1931  
AUSSENANSICHT, RECHTS PFARRHAUS UND SEEMANNSSHEIM

Zum Schluß sei noch ein Beispiel evangelischen Sakralbaues der Gegenwart, und zwar aus dem Südwesten Mecklenburgs, in der Kirche zu Neu-Kaliß gezeigt (Abb. S. 276). Architekt ist Hermann Gätjen, der Mitarbeiter Paul Korffs-Laage. Der Typ der einfachen, doch stimmungsvollen Landkirche ist auch hier getroffen; die bühnenartige Altarstätte, dunkler als das Schiff getönt, erhält etwas seitliches Licht, doch nicht so viel, daß das strahlend helle Altarkreuz beeinträchtigt würde. An die betonte Rahmung des Altarraumes schließt sich linker Hand die einfache Kanzel an, den Schiffraum nimmt warm gehaltenes Gestühl ein. In gewisser Beziehung sind verwandte Züge mit der an sich doch ragenderen und in der Materialsprache entschiedeneren Güstrower Kirche vorhanden, wenn auch auf den anderen Kultus angewendet. Die Kanzelbildung aber erinnert an das Beispiel der Siedlerkirche Bartnings bei Brandenburg a. d. Havel. Kommt man in diesem Landstrich auch seltener in die Lage, Kirchenbauten aufführen zu müssen, da insbesondere auf dem Lande die massiven alten Dorfkirchen in Feldstein- und Backsteinbauweise wie seit Jahrhunderten auch heute noch ihren Zweck voll erfüllen, so ist doch zu hoffen, daß der in den wenigen Fällen bewiesene frische und die lebendige Religiosität erhärtende Zug erhalten bleibt.

Auch im nahen Stettin, in Pommerns Hauptstadt, finden wir aus jüngster Zeit Zeugen modernen Kirchenbaues. So steht in der nördlichen Außenstadt, die manchen erfrischenden architektonischen Zug aufweist, die evangelische Kreuzeskirche, im Hafen aber die neue katholische Christ-Königs-Kirche, die jedem zu Schiff Ankommenden sofort ins Auge fällt; als ein Sakralbezirk, der entschlossen in die flutende Welt der Wirklichkeit hineingestellt ist. In beiden Fällen haben wir es mit Gruppenbauten zu tun, die Christ-Königs-Kirche, an der Ecke der sog. Großen Lastadie, ist als Schifferkirche zugleich mit einem Seemannsheim verbunden. Eine mächtige Turmfront bildet die Ecke, Treppen führen zum Eingang und zum arkadenbestellten Pfarrhof hinauf (diesem Äußeren entspricht noch ein stimmungsvoller, ebenfalls arkadenumstellter Hof). Das Innere ist eine weite und hohe Halle, die erhöhte Altarstelle — durchaus christozentrisch empfunden — ist von Arkadenreihen flankiert. Ein die Chorfront einnehmendes, großes Glasfenster, die Christus-Königs-Symbole enthaltend, schließt den Raum farbig und feierlich zugleich ab; ein glücklicher Kleinraum ist die Taufkapelle in der Eingangsfront. Das Ganze, dem Äußeren wie dem Inneren nach, reiht sich durchaus den Leistungen ein, die heute das Gesicht unseres Sakralbaues bestimmen; städtebaulich wie nach der sozial-karitativen Seite hin aber erfüllt gerade ein Bau wie dieser eine in dieser Form nicht zu unterschätzende Sonderaufgabe.



HL. KREUZKAPELLE IN TREPTOW A. TOLL. (POMMERN)  
Früher Gesolei, Düsseldorf. 1927

## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

#### DAS WERK RUDOLF KOCHS UND SEINER FREUNDE

Ausstellung in Köln

Vom Museum für Kunsthandwerk der Stadt Köln wurde eine Schriftkunst-Ausstellung: „Das Werk Rudolf Kochs, Offenbach, und einiger seiner Freunde“, eingerichtet, bei welcher der streng durchgeführte einheitliche Stil imponiert, welcher den zahlreichen gezeigten Arbeiten eignet. Der Geist bester deutscher Tradition, in zuchtvoller, handwerklich sauberer moderner Haltung weitergeführt, lebt in ihnen. In Originalhandschrift, Holzschnitt oder Handpressendruck sieht man in der stark zierhaften, charaktervollen Schrift dieser Schule auf einzelnen Blättern teils Bibelworte und Sprüche in Großbuchstaben, oft mit dem Kreuzsymbol verbunden, teils auch mit feinstem Gefühl für künstlerische Schriftwirkung eng gefügte größere Texte wie etwa Psalmen oder Teile von solchen, das Vaterunser, die Zehn Gebote, das Glaubensbekenntnis, religiöse Gedichte usw. Mit monumentalem Aufbau der dicht gefügten Zeilen findet sich der Text der Bergpredigt, anstatt hinzugesetztem Zierat, selber in der Form des Kreuzes auf ein Blatt ge-

druckt. Außer Einzelblättern sind, speziell auf dem religiösen Gebiet, auch sehr schöne, zum Teil zweifarbige Buchdrucke, u. a. der Evangelien, ausgestellt; gleichfalls in Buchlieferung erschienen die von Rudolf Koch und Fritz Kredel gezeichneten „Christlichen Symbole“, welche Zeichnung und Begleittext zu einer in ihrer Einfachheit und Klarheit vorbildlichen künstlerischen Wirkung vereinen. Wie sie auch die zweifarbigen Notendrucke (mit Rotdruck-Lineatur) von Chorälen und Kirchenliedern auszeichnet, bei welchen Paul Koch und Fritz Arnold zum besseren Verständnis des musikalischen Gehalts versuchen, „durch straffe Behandlung von Schrift und Druck der Noten... die Zusammenhänge der Komposition in der Bewegung der Stimmen deutlicher werden zu lassen“. Wohl für den Schulgebrauch bestimmt sind große Blätter mit Zeichnungen der deutschen Dome und Münster zu Speyer, Straßburg und Ulm, des Fürstenportals zu Bamberg, der Fensterrose von St. Lorenz in Nürnberg und einer Innenansicht des Münsters zu Basel. Selbst noch Grundrißzeichnungen von St. Gereon in Köln und des Speyrer Domes tragen, im Verein mit den erläuternden Texten, dekorativ künstlerischen Charakter.

Jene aufs feinste ausgewogene Einheit der Schrift mit beigefügter abstrakter Symbolik oder auch figürlicher Ornamentik, welche die Arbeiten des Offenbacher Kreises kennzeichnet, findet sich auch





Phot. Emil Walter, Güstrow

PAUL KORFF-LAAGE: KATHOLISCHE KIRCHE IN GÜSTROW (MECKL.)

bei den ergänzend ausgestellten religiösen Wandteppichen. Um den weißgrau auf weinrotem Grund gestickten Text der wunderbaren Brot- und Fischvermehrung reihen sich dekorativ einfach stilisierte Brotkörbe und Fische; ähnliche schlicht weihvolle Illustrierung, bunt auf grauem Grund, findet ein anderer Behang mit den Abendmahlsworten; ein grünes Tuch zeigt ein einfaches Kreuz zwischen Ähre und Rebe. Sämtliche Teppiche sind in handgesponnenem, selbstgefärbtem Leinengarn ausgeführt.

Unter anderem von Berthold Wolpe und Walter Schönwand stammen stilstrenge Kelche, Kannen, Schüsseln, Leuchter und Kreuze aus Messing, Zinn und anderen Metallen; ein eigenartiges, seitlich groß beschriftetes Messingkreuz zeigt, außer dem Korpus, auf den Kreuzesbalken die Marterwerkzeuge, Sonne und Krone und eine um den Sockel sich ringelnde Schlange.

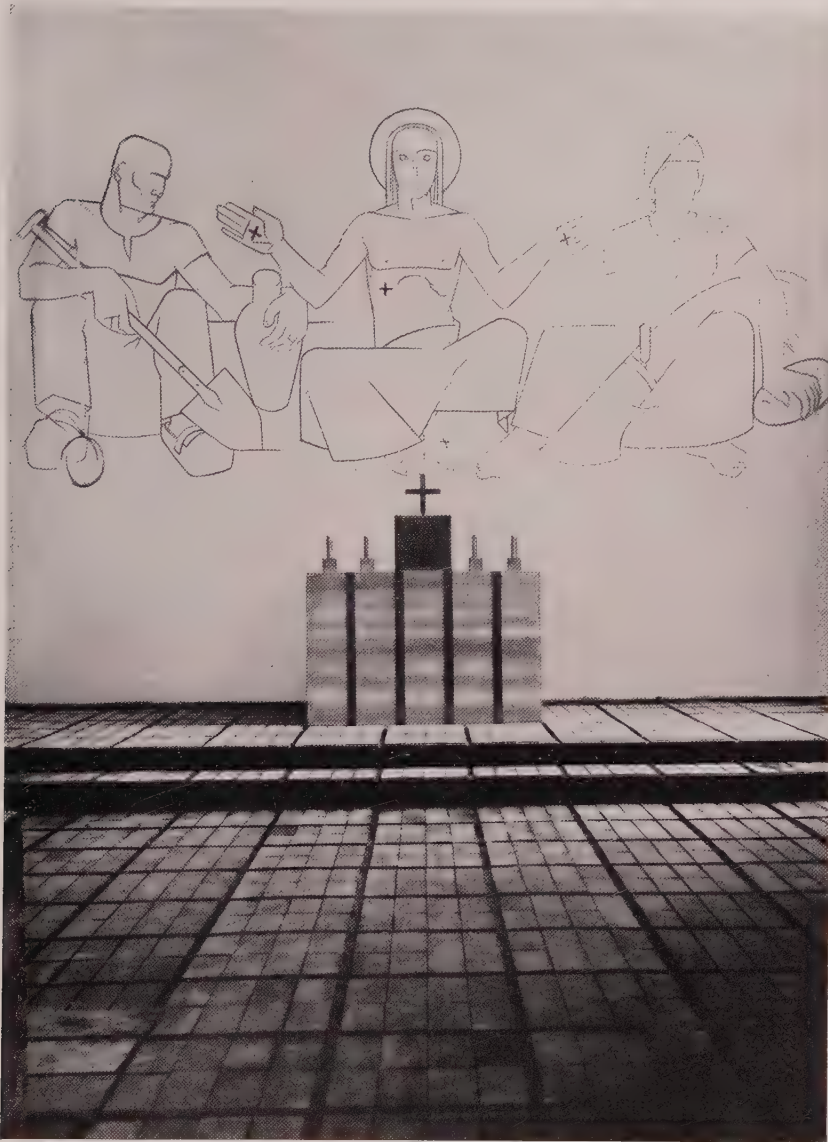
Fein kolorierte historische Moden- und Uniform-

bilder und andere Buchillustrationen von Kredel, die von letzterem in Holz geschnittenen Zeichnungen Rudolf Kochs zu einem „Blumenbuch“, kostbare, zum Teil englische Buchdrucke alter und neuerer Dichtung, illustriert von Kredel und Wolpe, werden u. a. als Arbeiten aus dem profanen Bereich gezeigt nebst einer neuartigen symbolischen Landkarte Deutschlands, mit Illustrationen sowie Versen von Hölderlin und Goethe geschmückt. Die Ausstellung gibt Zeugnis von dem sendungsbegeisterten Ernst des Kreises um Rudolf Koch, dessen Schaffen von der Erkenntnis ausgeht, daß die Schriftkultur einer Zeit immer ein Spiegelbild der Allgemeinkultur des Volkes ist.

K. G. Pfeil

#### RUDOLF KOCH UND SEIN KREIS

Der Kunst-Dienst (Berlin-Spandau, Evangel. Johannesstift) veranstaltet zu Ehren des kürzlich



HAUSKAPELLE DER SIEDLERSCHULE HAUS MATGENDORF-MECKLENBURG  
ENTWURF: HANS SCHWIPPERT; ALTARBILD: A. WENDLING  
GERÄTE: W. GIESBERT UND ANTON SCHICKEL

verstorbenen Meisters der Schrift, Prof. Dr. Rudolf Koch, eine Ausstellung der Arbeiten seiner Werkstatt. Für Berlin wird damit erstmalig ein umfassender Überblick über das Schaffen des Meisters und seiner Schüler geboten. Die Gedächtnisausstellung wurde am 2. Juni im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums, Berlin, Prinz-Albrecht-Straße 2, eröffnet.

### Personalnachrichten

Seine Exzellenz Bischof Dr. Michael Buchberger von Regensburg feierte am 8. Juni 1934 seinen 60. Geburtstag. Mit Dankbarkeit gedenken wir an diesem Tage seiner vielen Verdienste um bildende Kunst und katholische Wissenschaft.

Der Kirchenbaumeister Hans Schurr in München feierte seinen 70. Geburtstag. Am 28. Mai 1864 ist er in München geboren und hat ursprünglich als Bildhauer gelernt. 1887 kam er an die Münchner Kunstgewerbeschule und wurde später in das Atelier von Georg v. Hauberrisser aufgenommen. Auch mit Freiherrn v. Schmidt arbeitete er an der Maximilianskirche in München. Selbständig schuf er dann die stattliche und großräumige St. Josephs-Kirche in München-Schwabing (1898–1902), die erste große Barockkirche nach einer Periode von Kirchenbauten in mittelalterlichen Stilimitationen. Damit hat er beigetragen, aus einer gewissen Verengung des Kirchenbaues herauszukommen. Zahlreiche kleinere und größere Kirchen in Bayern gehen auf ihn zurück.

Prof. Paul Thalheimer, der früher in Mün-





HERMANN GÄTJEN: EVANG. KIRCHE IN NEU-KALISS IN MECKLENBURG

chen, seit einem Jahre in Bad Dürkheim (Pfalz) ansässig ist, feierte am 25. Mai seinen 50. Geburtstag. Der bekannte Freskokünstler, der aus Heilbronn stammt, malt zur Zeit die Apside in der Maria-Schutzmantel-Kirche in Kaiserslautern aus.

Bildhauer August Weckbecker in München wurde mit dem Ritterkreuz des St. Gregoriusorden ausgezeichnet.

Regierungsbaumeister Hugo Schlösser in Stuttgart feierte am 30. Mai seinen 60. Geburtstag. Er hat seit Jahrzehnten bemerkenswerte Kirchenbauten gefertigt, so in der Vorkriegszeit das Bergkirchlein in Degerloch, die Kriegergedächtniskirche in Ulm; nach dem Kriege ging er zu neuzeitlichen Bauformen über, so in der Canisiuskirche in Friedrichshafen, der St. Georgs-Kirche in Stuttgart und in den Umbauten von Schelklingen, Heidenheim und Eberhardskirche in Stuttgart. G.L.

## Denkmalpflege

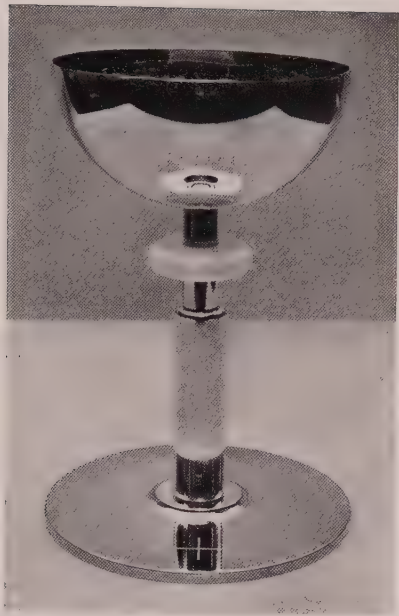
### ORGELERNEUERUNG IM DOM ZU OLIVA

Im Danziger Staatsanzeiger war vor kurzem die Wiederherstellung der berühmten Orgel in der heutigen Kathedrale des Bistums Danzig beschrieben, und so dürfte endlich dem bedenklichen

Verfalle des Werkes ein Ende gemacht werden. Es ist nicht nur eine gründliche Reinigung, sondern auch eine Erneuerung wichtiger Teile der Mechanik und der Stimmen erforderlich.

Schon im Jahre 1913 stellte Musikdirektor Binder, der später nach Nürnberg ging, traurige Zustände bei der Orgel fest und forderte unbedingte „Erhaltung dieses Kunstwerkes von unschätzbarem Werte“. Nicht allein, daß die Pfeifen verfallen waren, es fehlten auch viele von den 84 Registern. Binder beantragte neben der unerläßlichen Erneuerung die pneumatische Einrichtung und eine Beaufsichtigung durch eine Danziger statt wie bisher Berliner Orgelbaufirma. Die Regierung in Danzig erklärte sich mit den Anträgen einverstanden, wollte aber bei der Erneuerung sparen und nur 60 klingende Stimmen herstellen. Da der Kirchenvorstand in Oliva vom Staat als Pfleger der Kirche seit der Säkularisation die Herstellung der Orgel im alten Umfange verlangte, schleppte sich die Sache in die Länge, und als der Krieg ausbrach, war erst recht nicht an eine Wiederherstellung zu denken.

Als nun im Jahre 1917 die Beschlagnahme aller Zinnpfeifen aus den Orgelprospekten für Kriegszwecke erfolgte, begann der Kampf mit der Regierung von neuem. Die ehemalige Klosterkirche gehörte zu den Bauten von kunstgeschichtlichem Wert und blieb von der Ablieferung der Pfeifen



ANTON SCHICKEL: MESSKELCH  
IN MATGENDORF

verschont. Der Verlust für die Orgel hätte sich auf 49 Felder mit 476 Pfeifen im Gesamtgewicht von 1687 Kilogramm erstreckt. Es erfolgte zwar die Freigabe; aber die kleine Orgel auf einem besonderen Chor mußte von 11 Feldern 85 Pfeifen im Gewicht von fast 80 Kilogramm hergeben, die heute noch nicht ersetzt sind und die Orgel verunstalten.

Im Jahre 1919 hatte die Orgelbaufirma Goebel in Danzig die Wiederherstellungskosten auf rund 64000 Mark veranschlagt, während dieser Betrag zwei Jahre vorher nur noch auf 37000 Mark bemessen wurde.

Nach der Bildung des Freistaates Danzig wurden von diesem die Patronatsrechte und -pflichten übernommen, und nun machte sich die Erneuerung der Orgel aufs neue geltend. Professor Frotzsch von der Technischen Hochschule in Danzig entwarf vor einigen Jahren über den Zustand der Orgel ein so trübes Bild, daß nun endlich an die Wiederherstellung gegangen werden mußte. In die Arbeit werden sich wahrscheinlich Danziger Firmen teilen.

Das gewaltige Werk über dem Eingange der heutigen Kathedrale ist eine Schöpfung des Zisterziensermönches Johannes Wulff, dessen Klostersnamen Peter Michael lautete. Er hat daran fast 25 Jahre (um 1760) gearbeitet, und als er seine müden Augen zum ewigen Schlummer schloß, wurde das Werk vom Danziger Orgelbauer Dalitz vollendet. Die das Orgelwerk umschwebenden geschnitzten Engel haben nun weit über

ein Jahrhundert die Posaunen geblasen; allein in letzter Zeit mag es ihnen bei dem raschen Verfall des Werkes schwer gefallen sein.

Nun soll die von Kirchspieleingesessenen und Fremden besuchte, weithin berühmte Orgel der Kathedrale in gründlich erneuerter Gestalt sich zeigen und wieder zur Erbauung der Gläubigen und zur Verherrlichung des Schöpfers aller Töne und Tongemälde beitragen. H. Mankowski, Danzig

## DAS RESTAURIERTE DREIFALTIGKEITSGEMÄLDE IN ST. MARIEN ZU DANZIG

Nach übereinstimmenden Angaben der Geschichte reicht der Ursprung der Marienkirche auf die Anfänge der deutschen Stadtgemeinde zurück. Das imposante, erst um die Weihnachtszeit 1933 wiederhergestellte Gotteshaus, besitzt leider wie auch die Stadt Danzig keine Gründungsurkunde. Der erste sichere Beweis für das Vorhandensein der Marienkirche findet sich in einer Urkunde des Bischofs Michael von Kujavien über die Rechte des Dominikanerklosters. Jedenfalls ist die Marienkirche nicht früher als die Stadtgemeinde entstanden, also nicht vor 1224.

Infolge Aussterbens der pommerellischen Herzöge ging Gedania (Gdanzė) in den Besitz des Deutschen Ritterordens über, und allmählich hielten deutsche Wissenschaft, Kunst und Rechtspflege in dem neuen Gebiete ihren Einzug. Naturgemäß gab es in der ersten Zeit der Besitznahme keine heimischen Wissenschaftler, Künstler und Rechtslehrer. Soweit sie nicht etwa im Orden selbst waren, wurden sie aus dem Westen und Süden Deutschlands oder auch aus Böhmen, Flandern und sonstwo herbeigeholt.

So brach das 15. Jahrhundert herein. Was etwa bis dahin an religiösen oder profanen Gemälden in Danzig geschaffen worden war, rührte, wie schon



ANTON SCHICKEL: MESSKÄNNCHEN IN MATGENDORF  
Kupfer, handgetrieben





MARIENKIRCHE IN DANZIG

erwähnt, von Künstlern her, die nach Danzig gekommen waren oder ihre Schöpfungen dorthin abgesetzt hatten. Die ältesten Gemälde von Danziger Malern befinden sich in der St. Nikolai-Basilika und in der St. Marienkirche...

Im Januar 1933 gab Professor Dr. Dost-Danzig in einem Vortrage in der Hochschule einen kurzen Überblick vom Schaffen der Danziger Maler zu Beginn des 15. Jahrhunderts und bedauerte es lebhaft, daß die wertvollsten Gemälde in der St. Marienkirche Jahrhunderte hindurch jeder Pflege entbehrt hätten. Nach dem Übergange in den Besitz der evangelischen Kirche standen die zahlreichen Altäre an den mächtigen Pfeilern verwaist und verödet da und gingen so allmählich dem Verfall entgegen.

Dieses wohl begründete Bedauern des Redners über den unwürdigen Zustand der Altargemälde aus dem Mittelalter rief nicht nur bei den Zuhörern, sondern auch bei den für die Kunstpflege zuständigen Stellen das nötige Verständnis wach, und die so hervorgerufene Bewegung ging nun zur Tat über.

Zu den schönsten Gemälden der St. Marienkirche gehört nach fachkünstlerischen Urteilen das Dreifaltigkeitsbild (Abb. S. 279) am Georgspfeiler. Der bewährte Restaurator Fritz Kuchel wurde mit der Wiederherstellung beauftragt und ging alsbald ans Werk. Das Gemälde stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1435, um welche Zeit eine große Erweiterung des Gotteshauses erfolgte und so das Kunstgebiet von neuem belebte. In der vergrößerten Hallenkirche entstanden so zwischen den Strebpfeilern Kapellen, die in den Besitz von Bruderschaften und Gewerben übergingen, die bei einer würdigen Ausstattung in regen Wettstreit traten.

Der älteste Altar jener Zeit ist der heiligen Elisabeth geweiht, und er zeigt an den Seitenflügeln Malereien ohne besonderen Kunstwert. Als

der schönste Altar des 15. Jahrhunderts gilt der Trinitatisaltar der St. Georgsbruderschaft, dessen Gemälde nunmehr in seiner ursprünglichen Farbenpracht neu erstanden ist. Der Künstler hat die Restaurierung in steter Verbindung mit der Leitung des Stadtmuseums in halbjähriger Tätigkeit vollendet und kann von seiner Leistung voll auf befriedigt sein. Der Name jenes Danziger Malers, der das Gemälde schuf, ist nicht bekannt. Maler und Architekten schufen ihre Kunstwerke zu Gottes Ehre und zur Erbauung der Menschen, hatten also ein großes Ziel im Auge und wollten aus der Gemeinschaft nicht besonders hervortreten; darum meldet keine Urkunde ihren Namen.

Nun zu dem Kunstwerk selbst. Vor einem reichdrapierten von niedlichen Engeln gehaltenen goldenen Vorhange steht Gott Vater im Mantel. Auf seinem Haupte sitzt eine reichgegliederte Bügelskrone. Ein wallender Bart fließt auf die Brust herab, und aus dem sinnenden Antlitz strahlt Güte und Milde. Seine Hände halten unter den Achseln den entseelten Leib des Gekreuzigten, dessen geneigtes Haupt zu sagen scheint: „Es ist vollbracht!“ Die durchbohrten Füße ruhen auf der Erdkugel, und vom Hinterkopfe des Erlösers erhebt sich in Gestalt einer weißen Taube mit erhobenen Schwingen die dritte Person der Dreifaltigkeit. —

Wie lange die Wiederherstellung der wertvollsten andern Altargemälde auf sich warten lassen wird, bleibe dahingestellt. Unwillkürlich denkt der Katholik an jene Zeit zurück, als die riesigen Hallen den reichen Gemäldeschmuck der Altäre trugen und mit Kunstgegenständen aller Art geschmückt waren. Der Reichtum mittelalterlicher Paramente in der St. Marienkirche ist weithin berühmt, und wenn nun ein Teil der noch vorhandenen Gemälde in neuer Farbenpracht erstehen soll, so wird der heimischen Kunst in längst vergangenen Tagen





DREIFALTIGKEITSBILD (GNADENSTUHL). RESTAURIERTES TAFELGEMÄLDE  
IN DER MARIENKIRCHE ZU DANZIG. UM 1435

die Anerkennung nicht versagt. Diese Anerkennung fällt um so mehr ins Gewicht, als wir nach einer überwundenen falschen Kunst geradezu Abstoßendes „schön“ nannten, ohne dafür in der vergangenen Zeit irgendein Beispiel zu finden.

H. Mankowski

## Bücherschau

### LITERATUR ZUR OSTDEUTSCHEN KUNST

Die wissenschaftliche Untersuchung der ostdeutschen Kunst lag jahrzehntelang stark danieder. Die allgemeine deutsche Kunstforschung hatte kein

Interesse für diese „Kolonialkunst“, wie man sie im Gegensatz zur süddeutschen und westdeutschen nannte; die lokale Kunstforschung konnte sich zu zusammenhängenden Darstellungen nicht aufraffen.

Hier ist im letzten Jahrzehnt manches besser geworden, obwohl in den letzten Jahren durch die Buchkrise die Forschung leider wieder stecken geblieben ist.

Wesentliche und wichtige Einblicke in die mittelalterliche Gestaltung in der Plastik vermitteln die beiden Bücher: Erich Wiese, *Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrh.* (108 S. u. 66 Bildtaf., Leipzig 1923, Klinkhardt & Biermann) und Walter Hentschel, *Sächsische Plastik um 1600.* (Alte Kunst in Sachsen, Bd. I, 64 S. u. 100 Abb. auf Kunstdrucktafeln, Dresden 1926, Wilhelm Lim-



pert.) Beides sind gutfundierte Arbeiten mit eigener Durchgestaltung und vielen positiven Ergebnissen. Das Buch von Wiese bringt wirklich hohe, erstklassige Kunst, die zwar von Böhmen (Prag) ausstrahlt, aber in einzelnen Schöpfungen ganz hervorragende Leistungen aufweist, wie die Breslauer Pietà aus der Elisabethkirche (wirklich 1384?, nicht doch eine Generation später!), aus derselben Kirche die stehende Muttergottes, jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Breslau, die Muttergottes von Glatz, das Kruzifix aus der Korpus-Christi-Kirche, jetzt im Diözesanmuseum, und die Kreuzigungsgruppe aus der Dumlose-Kapelle von St. Elisabeth in Breslau.

Das Buch über die sächsische Plastik von Hentschel behandelt eine Zeitperiode, wo sich schon viel durchschnittlich Provinzielles breitmacht, das zum größten Teil von Süddeutschland (Riemenschneider, Veit Stoß u. a.) abhängig ist. Wertvoll ist die Zuteilung an Schulen und Werkstätten in Leipzig, Zwickau, Freiberg. Bemerkenswert werden aber Persönlichkeiten wie Peter Breuer, der Freiburger Meister, der wohl Zusammenhänge mit Schwaben (Augsburg?) haben dürfte, dann der Leipziger Meister, der mit seinem Brandenburger Altar direkt auf den späten Veit Stoß zurückgeht, der Meister H. W., dessen Ursprünge nach meiner Meinung in Südböhmen und Österreich liegen dürften. Beide Bücher sind durch eine gute Illustrierung besonders wertvoll. Sie geben einen wertvollen Einblick in das blühende künstlerische Leben vor der Reformation.

Oscar Gehrig weist in einem kleinen Aufsatz in den „Mecklenburger Monatsheften“ 1933 auf die Holzfiguren im Kloster Ribnitz hin. Das bedeutendste Stück von ihnen ist eine „Löwenmadonna“ des 14. Jahrhunderts. Sie gehört inhaltlich wie im Stile zu der Gruppe, die Wiese um die Löwenmadonna aus Hermsdorf bei Ohlau (Breslauer Kunstgewerbemuseum) stellt.

Eine bedeutende plastische Leistung Ostdeutschlands sind auch „die Güstrower Domapostel“, über die Walter Josephi in Heft V der Mecklenburgischen Bilderhefte berichtet (Carl Hinstorffs Verlag, Rostock 1931). Diese sehr eigenwilligen, echt deutschen Figuren weisen auf einen Meister um 1520—30, der auch in Wittstock einen barockempfundenen Altar geschaffen hat. Auch hier scheint mir der Zusammenhang nicht mit Süddeutschland im allgemeinen zu genügen, sondern auch hier sehe ich Verbindungen zu böhmisch-österreichischer Art, und zwar zu Andreas Morgenstern in Budweis und seinen weiteren Umkreis.

Von den topographischen Neuerscheinungen sei an erster Stelle das Buch „Breslauer Kirchen“ genannt. Es ist auf 125 ausgezeichneten photographischen Aufnahmen von Heinrich Götz aufgebaut, die in schönen, kontrastreichen Bildern das Äußere wie das Innere, auch viele Detailaufnahmen vorführen. Heinrich Hadelst hat die Einführung geschrieben, die im ersten Abschnitt einen allgemeinen Überblick über die baugeschichtliche Entwicklung und Bedeutung der Breslauer Kirchenkunst bringt, im zweiten Teil auf die Geschichte der einzelnen Kirchen eingeht. Auch hier kann man wieder die zwei Hauptperioden künstlerischer

Tätigkeit Schlesiens erkennen: einmal die gotische Stadtblüte des 14. und 15. Jahrhunderts, die nicht weniger als 17 Kirchen entstehen ließ, dann die barocke Periode, die einige Kirchen, aber mehr noch eine Fülle prächtiger Einrichtungsgegenstände hervorbrachte. Gerade dieses Buch kann einem im Osten Unbekannten einen starken Eindruck schlesischer Kunst vermitteln, da ganz hervorragende, echt deutsche Architekturschöpfungen in Breslau vorhanden sind. (Verlag: Ostdeutsche Verlagsanstalt, Breslau 1926, 4<sup>o</sup>, 28 Seiten und 125 Bilder.)

In den kleinen schmucken handlichen Bändchen „Deutsche Bauten“, herausgegeben von Max Ohle (Verlag August Hopfer, Burg bei Magdeburg), sind drei wertvolle Architekturbändchen aus unserem Gebiete erschienen: Die Marienkirche zu Danzig von Ernst Gall (40 S. und 58 Abb.), die Marienkirche zu Lübeck von Walter Paatz (32 S. und 71 Abb.) und der Dom zu Naumburg von Hermann Giesan (78 S. und 93 Abb.). Der Vorzug dieser Bändchen besteht darin, daß ein bewährter Fachmann, nicht ein beliebiger Vielschreiber für den Nichtfachmann, aber interessierten Gebildeten das Wesentliche des Historischen wie Künstlerischen zu vermitteln sucht. Beim Naumburger Dom, einer der bedeutendsten Bauten der Übergangsperiode von romanischer zu gotischer Kunst, kommen noch die berühmten Figuren des Westchores hinzu, die zu den klassischen Schöpfungen deutscher Kunst gehören und in vielen Aufnahmen, darunter wirkungsvollen Detailausschnitten, gezeigt werden. Auch die beiden anderen Bändchen Danzig und Lübeck zeigen neben der großzügigen Backsteingotik eine Fülle von Einrichtungsgegenständen aus dem katholischen Mittelalter.

Über Güstrow, der idyllischen mecklenburgischen Stadt, liegen zwei Publikationen vor: einmal ein Gesamtstadtführer, aufgenommen von der Staatlichen Bildstelle, beschrieben von Oscar Gehrig (Deutscher Kunstverlag, Berlin 1928), und eine Monographie von Karl Schmaltz und Oscar Gehrig über den Dom zu Güstrow in Geschichte und Kunst (Verlag Carl Michaelische Hof- und Ratsbuchhandlung, Güstrow 1926). Hier sei gleich angeschlossen die Städte-monographie Rostock von Richard Sedlmaier (Deutscher Kunstverlag, Berlin 1931). Sie sind feinsinnige Einführer in die Backsteingotik des Ostseestrandes mit ihren zahlreichen Holzschnitzereien, dann aber auch in die Spätblüte zur Zeit des Klassizismus.

Zum Schlusse sei auf eine verdienstvolle Lebensarbeit von Prof. Dr. Paul Knötel hingewiesen, Kirchliche Bilderkunde Schlesiens, ein Hilfsbuch zur Geschichte und Kunstgeschichte Schlesiens (142 S. und 8 Bildtafeln, Verlag Gebrüder Jenkner, Glatz 1929, geb. RM. 12.—). Der Verfasser hat systematisch alle ikonographisch wertvollen Kunstwerke zusammengestellt, so daß man die Schichtung der Bildvorstellungen, auch ihr eigenes lokales Leben klar übersehen kann. Soweit ich unterrichtet bin, ist dies der erste derartige topographische Versuch, der sowohl für den engeren Landsmann wie auch für die Gesamtforschung sehr dankenswert ist.

Georg Lill







Phot. Bender & Jacobi, Berlin

JOSEF THORAK: KRUFIFIX IN BERLIN-TEGEL  
WACHS



VITTORIO PARON: EINGANGSKAPELLE  
MALEREI: PIETRO GAUDENZI. SKULPTUREN: ALESSANDRO MONTELEONE

## RANDBEMERKUNGEN ZUR II. INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG KIRCHLICHER KUNST. ROM 1934

Von GEORG LILL

Ausstellungen kirchlicher Kunst haben schon in ihrem Kerne etwas Problematisches. Man kann für Ausstellungen Werke profaner und religiöser Art schaffen, die in Größe, Aufmachung, literarischer, historischer oder technischer Einstellung besonderes Aufsehen und Anziehung erregen müssen. Man hat diese Linie im 19. Jahrhundert und darüber hinaus mit Geschick, zuletzt mit Sensation eingehalten. Werke kamen so zustande, die zu gespanntester Aufmerksamkeit, geistreichen Debatten, ja politischer Stellungnahme Anlaß boten. Aber mit all dem hat kirchliche Kunst nichts zu tun. Sie ist ja kirchlich im doppelten Sinne, einmal für die Kirche als Gemeinde und ein andermal für eine Kirche als einmaligen bestimmten Raum. Die besten, in sich vollendetsten, künstlerisch abgewogensten und kultisch





ALFREDO MORI: AUSSCHNITT VON GESCHLIFFENEN GLASFENSTERN: ANBETUNG DER KÖNIGE

ergreifendsten Lösungen stehen auch heute noch, unlöslich von Wand, Raumgefühl und Beleuchtung, in unseren Kirchen selbst, können von dort nicht entfernt werden, können vor allem nicht ohne den ganzen Zusammenhang der Umgebung begriffen werden. Das ist ja das Große an kirchlicher Kunst, daß sie in ihrer Entstehung nichts als Zweck sein will, daß sie dienen im höchsten Sinne des Wortes will, daß sie sich ein- und unterordnet und damit erst ihre unvergleichliche Wirkungsmöglichkeiten gewinnt. Das 19. Jahrhundert hat diesen Grundsatz in der Kunst und im Leben verworfen, das 20. Jahrhundert muß ihn unter schweren, erschütternden Kämpfen erst wieder erobern. Auch sehr vieles von dem Minderwertigen in der kirchlichen Kunst des 19. Jahrhunderts ist auf Verkennung dieses obersten Grundsatzes zurückzuführen.

In Ausstellungen kann man diese Einstellung am schwersten zeigen. Im besten Falle ist es möglich, einzelne mobile Gegenstände aus Kirchen zu zeigen. In dem Augenblicke, wo man versucht, Illusionen durch Einheitlichkeit eines kirchlichen Raumes zu erwecken, wird man jedoch kaum über eine gewisse „Aufmachung“ herumkommen, die je nach dem vorhandenen Takt mehr oder weniger erträglich ist.

Aus diesen Bedingungen heraus muß man auch den Chor der Stimmen der Kritik beurteilen, der sich über die römische Ausstellung ergossen — und er war ein überraschend starker und ernsthafter, nicht nur in den katholischen Zeitungen, sondern in der ganzen Weltpresse. Einheitlich sind diese Äußerungen allerdings nicht. Achtungsvoll sind sie alle vor der Tatsache, wie eine Weltmacht, die katholische Kirche, in den verschiedensten nationalen Bedingtheiten doch zu einem einheitlichen Wollen auch in ihrer äußeren durch Kunst bedingten Manifestation kommt. Aber sonst schwankt dies Urteil zwischen Erstaunen über das, was an Neuem geleistet wurde, und zwischen abfälligen Bemerkungen, daß man so gar nichts Neues sehe, daß alles nur imitiert sei. Bei dieser Diskrepanz der Urteile muß man schon sagen, daß sie nur daher kommt, weil die durchschnittlichen Zeitungskritiker eine viel zu geringe Vorstellung von den Möglichkeiten kirchlicher Kunst haben und vor allem von den Vorkommnissen, die sich innerhalb und außerhalb der Ausstellungen seit zwanzig Jahren auf diesem Gebiete abgespielt haben. Wer die Ausstellung im heiligen Jahre 1925 in Rom noch in Erinnerung hat<sup>1)</sup>, wird unumwunden zugeben müssen, daß sich ganz wesentliche Veränderungen seit jenem Zeitpunkte in der ganzen europäischen Kunst ergeben haben, die in den einzelnen Ländern verschieden sein mögen, aber in einer gewissen Grundauffassung zu einer zeitbestimmten Kunst, zu einer monumentalen Gesinnung, zu einer gebändigten Beherrschtheit und zu einer kultischen Religiösität einen ganz wesentlichen Fortschritt bedeuten. Gewiß, losgekommen ist die kirchliche Kunst nicht völlig von traditionellen Bindungen, nur daß sie heute keine reine Imitationen mehr sind. Man wird bei Italien und auch Frankreich den Einschlag renaissancehaften und barocken Fühlens merken, bei Deutschland, Österreich, der Schweiz und Ungarn die Zusammenhänge mit seiner mittelalterlichen Kunst. Es bleibt die gewichtige Frage, ob die Erneuerung im wesentlichen nur Leitideen aus der Vergangenheit übernimmt, aus der sie emporsteigen will (wie etwa die Renaissance), um zu ihrem eigenen zeitbestimmten und nationalen Wesen zu kommen, oder ob sie in einer Nachempfindung stecken bleiben wird. Sie heute schon beantworten zu wollen, wäre verfrüht. Allerdings wäre es auch verfrüht, diese verheißungsvollen Bestrebungen jetzt schon verneinen zu wollen. Kirchliche Kunst braucht Generationen zur Entfaltung.

Die Neuzeitlichkeit der Bewegung tritt am stärksten in den Abteilungen Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, auch Ungarns zutage, abgeschwächer bei Frankreich, Polen und Italien, am geringsten bei der Tschechoslowakei. (Holland, das Wichtiges zu zeigen gehabt hätte, fehlte leider auf der Ausstellung.) Führend ist die Architektur, und von ihr beeinflusst das Kunstgewerbe (Goldschmiedekunst, Textilien, Glasmalerei).

War die Architektur auch meist nur in Abbildungen zu würdigen, so zeigte Italien einige sakrale Räume, vor allem eine Kapelle. Den Gleichklang der stilistischen Formen mit der faschistischen Ausstellung wird man erkennen. Aber während dort das Aufgepeitschte, Faszinierende, Suggestive das geistige Element bildet, sucht man hier das Sakrale durch eine korrekte Sachlichkeit, die etwas kühl wirkt. Immerhin sind diese Versuche — ähnlich wie die neue Kirche in Littoria — bezeichnend dafür, daß auch in Italien das Suchen nach neuen Formen, ferne von architektonischen Stilimitationen, begonnen hat. Ungarn betont dagegen in seinem Kirchenraum das bodenständige, farbenfreudige Element seines Blutes den heutigen Bedürfnissen entsprechend.

Wie weit der neue Stil heute schon gediehen, konnte man am Kunstgewerbe nachprüfen. Hier ist Deutschland, dann Österreich und Schweiz an der Spitze. Man kann dies ohne Überhebung feststellen, weil dies auch von Ausländern restlos anerkannt wurde. Das Sakrale und Überzeugende bei diesen Werken, besonders bei den kirchlichen Geräten, den Meßgewändern, Wandteppichen wurde von maßgebenden geistlichen wie künstlerischen Stellen bewundernd hervorgehoben. Verfehlt war gerade diese Abteilung bei der Tschechoslowakei und zum größeren Teil auch bei Italien. So feinfühlig die Bucheinbände der „Enapi“, der italienischen kunstgewerblichen Organisation sind, so unmöglich sind ihre plumpen Geräte. Das Schlimmste ist das, was die italienischen Kunstschulen ausstellten, plumpe, mißverständene Produkte, halb Renaissance, halb Jugendstil. Hier müßte eine starke Hand, vor allem in die Lehtätigkeit, bessernd eingreifen.

Viel problematischer wirkten Malerei und Bildhauerei, und zwar gerade in der geistig-religiösen Einstellung. Die unbegreifliche Weitherzigkeit der Auslegung des Programmes, das ausdrücklich Kunst für die Kirche verlangt hatte, ließ besonders in der sehr umfang-

<sup>1)</sup> Vgl. Die christliche Kunst XXI (1924/25), S. 213 ff.





PIETRO GAUDENZI: DIE TAUFGE

reichen italienischen Ausstellung in Überzahl die üblichen Atelier- und Ausstellungsbilder zu, die häufig nur Genrebilder, höchstens lyrische Varianten religiöser Themen waren. Was sollen Bettler an der Klosterpforte, die wiedergefundene Drachme und ähnliches in dieser Ausstellung, auch wenn sie gut gemalt sind? So ging das wirklich Gute manchmal verloren. Ein konzentriertes Weniger wäre eindrucksvoller gewesen.

In der Kleinkunst (Devotionalien) hatten Deutschland und Polen wohl das Beste aufzuweisen, letzteres in seinen ganz volksmäßigen, herben und farbigen Holzschnitten.

Daßes die Gesinnung nicht allein macht, konnte man fast erschreckend an den Ausstellungen der religiösen Orden feststellen. Trotzdem sie außerhalb der Jury ausstellten, mußten sie auf höhere Verfügung hin vor der Eröffnung selbst noch einmal Auslese halten. Die Orden (Dominikaner, Minoriten, Kapuziner, Minoriten-Konventualen) glauben offenbar, nur in der völligen Imitation und Anschluß an ehemalige Künstlergrößen läge das Heil der christlichen Kunst. Aber gerade dadurch, durch diese dilettantische Stuben- (nicht Kloster-) Kunst ist jeder religiöse Auftrieb, jede höhere Ergriffenheit beseitigt. Auch in der Kunst gilt eben der Satz, daß nur der Geist, der Geist des heiligen Sturmes und Aufgewühltseins, lebendig macht.

Sehr farblos war die retrospektive Abteilung der Ausstellung. Man hatte Gemälde des 19. Jahrhunderts zusammengetragen und damit den Tiefpunkt italienischer religiöser Kunst betont. Sentimentale Empfindungen sind keine Vorwürfe für kultische Vorwürfe. Augenfällig konnte man es vor dieser Galerie der Langeweile empfinden. Warum hat man nicht mittelalterliche Kunst, etwa um 800—1300 gezeigt? Dies wäre eine künstlerische Entdeckung auch für Italien gewesen und hätte gerade unserer Epoche einen Maßstab religiöser und kultischer Vertiefung geben können.

Zum Schluß noch ein Wort für diejenigen, die zwar Ausstellungen ansehen und kritisieren, aber sie nicht vorbereiten. Über die Schwierigkeit, das richtige und gewichtige Ma-



PIETRO GAUDENZI: DAS ABENDMAHL (EMMAUS)

terial herbeizuschaffen, die führenden Künstler heranzuziehen, ohne allzu viele Übergangene zu verletzen, die Gegenstände der verschiedensten Persönlichkeiten zu einer erträglichen schaubaren Einheit zusammenzustellen, macht sich nur der einen Begriff, der einmal selbst dies mitgemacht, besonders bei kirchlichen Gegenständen, die schwer zu bekommen sind und noch weniger ein zu enges Nebeneinander vertragen. Und noch eines: die großen Kosten einer solchen Ausstellung, ja auch nur einer Unterabteilung einer solchen Ausstellung. Nur durch das weitgehende und wiederholte Entgegenkommen der deutschen Reichsregierung (Ministerium für Volksbildung und Propaganda) konnte diese deutsche Repräsentation ermöglicht werden. Allzuoft kann man jedoch derartige umfassende Ausstellungen nicht machen, auch wenn man ihre Berechtigung anerkennt, die sicher nicht im momentanen moralischen oder finanziellen Erfolg beruht: wohl aber in dem starken Impuls, der ohne Zweifel auf das Schaffen der Künstler, auf den Mut der Besteller und die Überzeugungsstärke des großen Publikums ausgeht.





Phot. Barsotti, Firenze

MEMO VAGAGGINI: DER TRAUM DES HL. JOACHIM

## DIE II. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE CHRISTLICHE KUNST (ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE SACRA CRISTIANA MODERNA) IN ROM<sup>1)</sup>

Von HILDE WEIGELT

Nach jenem verheißungsvollen, ernsthaften Anfang in Padua (im Jahre 1931) war es fast eine Selbstverständlichkeit, die folgende, weit umfangreichere internationale Ausstellung für moderne christliche Kunst nach Rom zu legen, in die „Hauptstadt“ der Kirche. So konnte sie noch die letzten Pilgerscharen des nun zur Neige gegangenen Anno Santo auffangen, kann sich mit der ebenfalls bald ablaufenden Mostra della Rivoluzione Fascista in die Scharen der Besucher teilen; ist sie doch, soweit sie italienische Kunst zeigt, die stillere, beseeltere Schwester jener flammenden Offenbarung des modernen faschistischen Italiens — oder sollte es wenigstens sein. Die Ausstellung wurde von der „Opera Nazionale del Mezzogiorno d'Italia“, mit Unterstützung der Kurie und unter dem Präsidium des Conte de' Vecchi veranstaltet; außer Italien haben sich sieben Nationen (Deutschland, Österreich, Polen, Ungarn, die Tschechoslowakei, Frankreich und die Schweiz) daran beteiligt, unter ihnen nimmt die deutsche Abteilung den größten Raum ein. Die Jury setzt sich aus mehreren bekannten Künstlern (wie Ferrazzi, Gaudenzi, Selva) zusammen, Mitgliedern der Accademia d'Italia, und dem Bischof von La Spezia als Vertreter des hl. Stuhls. Im Palazzo di Valle Giulia, der auch die moderne Galerie beheimatete, wurden 46 Ausstellungsräume geschaffen, deren untere hauptsächlich die Werke der fremden Nationen bergen; eine Treppe führt zur italienischen Abteilung hinauf, die naturgemäß den weitaus größten Teil (über drei Viertel) der Ausstellung einnimmt.

Wer in der Rückerinnerung an Padua zum erstenmal die Ausstellung nur flüchtig durchschreitet, ohne vor dem einzelnen Werk länger verweilen oder im besonderen Kritik üben zu wollen, der muß, ganz allgemein, drei überraschende Tatsachen feststellen: das Absinken des künstlerischen Niveaus der Gemälde, vor allem der italienischen, die erhöhte Qualität der

<sup>1)</sup> Die Abbildungen nach Aufnahmen der „II. Mostra Internazionale Sacra“ Roma.



DE ANGELIS: GRABLEGUNG

Skulpturen und die erstaunliche Energie, mit der sich das Kunstgewerbe und die angewandte Kunst erfolgreich dieses Gebiets bemächtigt haben. Diese beiden letzten gelten gleichermaßen für alle ausstellenden Nationen. Als neues Moment kommen eine retrospektive Ausstellung (das italienische 19. Jahrhundert) hinzu, ferner die juryfreie Schau religiöser Orden (Franziskaner, Dominikaner, Jesuiten) und schließlich verschiedene Kollektivausstellungen einzelner Künstler (aus Italien), deren künstlerische Berechtigung nicht immer anerkannt werden kann.

Von dem jungen Baumeister Vittorio Paron, dem Schöpfer der architektonischen Gestaltung der Ausstellung, stammt die Eingangskapelle (Abb. S. 281) mit dem Altarbild von Gaudenzi, den Kreuzstationen des Bildhauers Monteleone und den Glasfenstern nach Moris Entwürfen (Abb. S. 282), ein einfacher, strenger, nüchterner Raum. Gleich in einem der ersten Säle trifft man auf eine Kollektivausstellung des vor etwa zwei Jahren in Mailand verstorbenen Bildhauers Adolfo Wildt, der auch in Deutschland bekannt ist. Eine merkwürdige Kunst: voller Widersprüche, quälend und beunruhigend, als wäre sie das Abbild einer gequälten, unruhigen Seele. Die Technik bewältigt den Marmor spielend, der biegsam, entkörperert, fast durchsichtig wird. Gewiß kann man Wildts malativen Figuren eine religiöse Beseeltheit nicht absprechen, aber sie ist schmerzvoll und exzentrisch. Vor diesen Madonnen, dieser hl. Lucia, diesen Marien könnte man sich keinen Trost erbeten, eher müßte man bei der Versenkung in ihre Züge an sich und der Menschheit verzweifeln. Die riesige Büste von Papst Pius XI. mit den herrischen Zügen zeigt Wildt auch als monumentalen Bildhauer.

Der Aufgang zur italienischen Abteilung wird ganz von der gewaltigen Pietà (Bronze) des Künstlers Attilio Selva beherrscht, eine Jugendarbeit, im Besitz des Doms von Turin, und eins der schönsten, ergreifendsten Kunstwerke in der Ausstellung überhaupt (Abb. S. 291). Wundervoll, wie Selva das „im Schoße der Mutter Ruhen“ löst: mit dem einen Bein kniend, das andere nach vorn aufgestemmt, bietet sie dem sinkenden Körper des Sohnes zugleich Lager und Lehne. Unter den Kollektivausstellungen interessiert vor allem jene der Brüder Carlo (Bildhauer) und Mario (Maler) Toppi; der Maler ist von der Ausstellung in Padua und anderen her schon bekannt. Er ist seiner Anlehnung an die toskanischen Primitiven und an Fernöstliches treugeblieben; aber die Gefahr besteht, daß jene Anlehnung, die früher als das vorläufige Tasten eines Suchenden erschien, zur Manier wird. Gewiß üben seine nur angedeuteten, hauchzarten Farben — das verschleierte Grün, das kaum sichtbare Hellgelb, das duftige





ETTORE TITO: MADONNA

Rosa — gegen die auf langen, dünnen Stengeln Blumen in Chiaroscuro stehn, einen Reiz aus; gewiß haben diese feinen Madonnen (Abb. S. 289) mit den kaum wesenhaften Zügen einen Hauch von vergeistigter Anmut und Feierlichkeit. Aber ist diese Kunst wirklich religiös? — Pietro Gaudenzi bringt in seiner Sonderausstellung von 16 Bildern die bekannte „Vermählung“, die „Heimsuchung“, das „Mahl zu Emmaus“ (Abb. S. 285), und die „Taufe“ (Abb. S. 284). Es sind geschickt komponierte Szenen aus dem Leben des Volks, die Natürlichkeit und Anmut atmen, vergeistigt durch innere Ergriffenheit und die Atmosphäre wahrer Frömmigkeit — aber eine Kunst, die nach Lavendel duftet und uns Heutigen schon etwas zurückliegt. Ettore Tito und Felice Carena teilen sich einen Saal mit zum größten Teil schon bekannten Arbeiten. Das „Mahl zu Emmaus“ von Carena hat koloristisch wie kompositionell große Qualitäten, ein ruhvolles, verinnerlichtes Bild, wenngleich hier das Religiöse nur im Thema besteht. Dies Letzte gilt auch für Ettore Titos „Madonna“, eine seiner reizendsten Schöpfungen (Abb. S. 288). Hier schwingt ein mitreißender Rhythmus der Bewegung, eine erfrischende Dynamik in Komposition und Farbe — in dem schwarzen, gescheitelten Haar über dem schmalen Kopf, dem wundervollen tiefen Blau des Kleides, dem Herbststrot des Laubes —, die dem Werk als Ganzem einen besonderen Zauber verleihen und ihm, hinge es gerahmt in einer Kirche, sicherlich die Gunst des Gläubigen zuwenden würde. Memo Vagaggini aus Florenz, ein Autodidakt, der sich abseits vom großen Strom seinen Weg sucht, zeigt ein einziges, großes Bild: „Der Traum Joachims“ (Abb. S. 286). Der alternde Joachim, die Linke schützend über die Augen gelegt, wie geblendet von der Lichtfülle des hellblau-seidigen Himmels, scheint völlig versunken in sein verheißungsvolles Traumbild; seine im Vordergrund durch die ganze Länge des Bildes gestreckte Gestalt bildet eine sanfte Horizontale, die im Hintergrund von den Hügeln des Vorgebirges wiederholt wird, hinter ihnen, links, kaum noch sichtbar, die hohen Berge von Santa Fiora. Der Mittelgrund mit den weidenden Lämmern, der spärlichen Grasnarbe, den gelbleuchtenden Strohmieten ist ein charakteristisches Stück der Maremmenlandschaft. Das Ganze übergossen von Licht, von Frieden, von Zuversicht und Glauben, und es hätte kaum des auf Verlangen der Jury nachträglich noch hineingemalten Heiligenscheins bedurft, um dieses Bild einer Ausstellung christlicher Kunst würdig zu machen; es hebt sich als wahrhaft religiös empfunden aus einer Masse anderer heraus. Wohl wären noch mancherlei



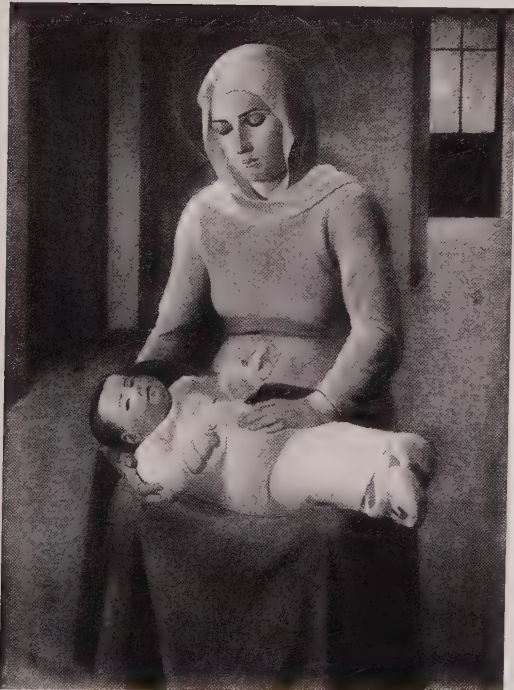


ORLANDI: HEIMSUCHUNG  
Sgraffitotechnik



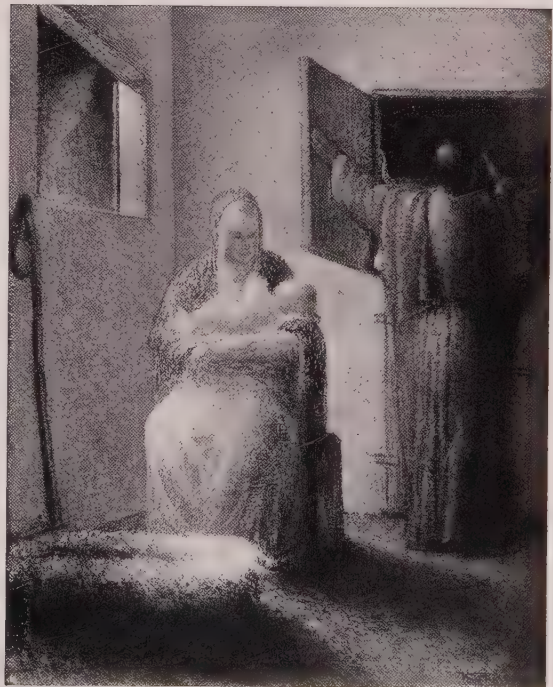
Phot. Fabbri, Roma

CARLO TOPPI: ANBETUNG DER HIRTEN



Phot. Fabbri, Roma

CELESTINO DONZELLI: MADONNA



VANNI ROSSI: HL. FAMILIE





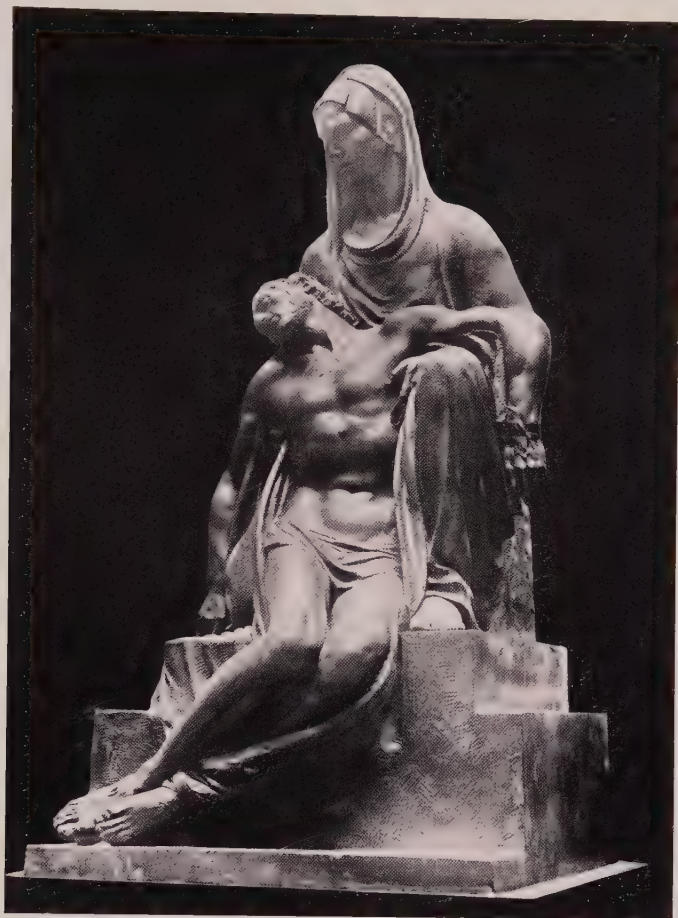
ERNESTO WILDT: MUTTER GOTTES

Bilder erwähnenswert, wie etwa eine Grablegung von De Angelis (Abb. S. 287), eine schlichtmonumentale Madonna von Celestino Donzelli (Abb. S. 289), eine schöne, dunkelgetönte „Flucht nach Ägypten“ von Cucchiari, oder fein stilisierte, beseelte Madonnen von Augusto Orlandi (Abb. S. 289) (al fresco) — aber die Auslese ist klein, die beiden Anforderungen — des wahren Kunstwerks und echter Religiosität — entspricht. Es fehlen viele bewährte Namen guter italienischer Künstler, es fehlen — bis auf ganz wenige, gemäßigte, wie Vanni Rossi — die Vorkämpfer des Futurismus. Das ewig neue, unerschöpfliche Thema der Madonna mit dem Kinde, auch das biblischer Szenen aus dem Neuen Testament herrscht vor; Heiligenlegenden treten diesmal zurück, ebenso, wie meistens, Motive aus der Mystik.

Die in einem großen Saal gezeigte retrospektive Schau führt ins 19. Jahrhundert (von Apiani und Piccio bis zu Previati). Wollte man dies viel verleumdete und mißachtete Jahrhundert wieder zu Ehren bringen? Dann hätte man eine bessere Auswahl treffen sollen. Aber war seine Kunst wirklich gar so trocken, so akademisch? Dupré, Sabatelli, auch Morelli sind heute noch lebendig, vor allem Segantini; un-

verständlich, daß man von diesem nicht das schöne „Ave Maria“ oder die „Segnung der Herde“ brachte.

Die Plastik scheint wie mit einem Strom neuen Lebens erfüllt und fühlt sich mit größerer Unmittelbarkeit in das Thema ein als die Malerei, der sie qualitativ überlegen ist. Wird es ihr leichter, sich auszudrücken und sich verständlich zu machen, weil sie sich der körperhaften Form bedienen kann? — Und ein Fortschritt noch: bis auf wenige Arbeiten, keine bewußte, kaum eine unbewußte Anlehnung an frühere Jahrhunderte, fast überall geht sie eigene Wege. Da ist eine sehr mütterliche Madonna (Abb. S. 293) des leider zu früh verstorbenen Silvio Canevari; wie fein das schützende Umschließen der Füßchen mit beiden Händen, wie tief und geborgen das Schlummern des Kindes. Von Riccardo Assanti eine glücklich lächelnde Mutter (Abb. S. 293), die in ihren edlen Händen dem Kinde eine Schildkröte hinhält, vor der es, halb beglückt, halb erschrocken die dicken Ärmchen hebt. Und dann eine schreitende Madonna — ein seltenes Motiv — von Tallone, ein wenig melancholisch, sehr sanft, aber ausdrucksvoll und ganz voller Mütterlichkeit. Venanzio Crocetti geht in seinem jungen hl. Johannes (Abb. S. 293) auf Donatellos Spuren, zeigt aber in anderen Arbeiten, wie der „Grablegung“, Selbständigkeit der Konzeption und persönlichen Stil, verbunden mit einer nicht gewöhnlichen Beherrschung der Technik. Eine andere sehr schöne Grablegung von Monteleone (Abb. S. 293) gehört in Ausdruck und Empfinden zu den wenigen wirklich religiösen Kunstwerken der Ausstellung. Die italienische Abteilung des Kunstgewerbes und der angewandten Kunst ist, wie bei allen ausstellenden Nationen, sehr reich beschickt. Auch diesmal wieder Ausstellungen der E.N.A.P.I. (Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie = Nationaler Verband für Kunsthandwerk und Kleinindustrie) in eingebauten Kapellen oder in Sälen von der bewährten Hand des Malers und Architekten Guerrini geschickt aufgestellt. Die Arbeiten gingen aus mehreren Wettbewerben hervor, so verschiedene Orgeln, im Eingangssaal und im großen Saal des Kunstgewerbes, die äußerlich einfach, im Ton nicht übel sind, dafür aber billig, so daß — was der Zweck ist — sich auch kleinere Gemeinden eine solche anschaffen können. Ein anderer Wettbewerb brachte acht Krippen (auch Südtirol nahm daran teil), eine alte und vor allem in Südtalien einstmals berühmte Kunst, die wieder angeregt werden soll — und das scheint nötig; den bis auf eine (von Peristi, Val Gardena, mit der schönen Gruppe der drei Hirten) läßt sich keine nur annähernd mit Krippen früherer Jahrhunderte vergleichen. Hervorragend



ATTILIO SELVA: PIETÀ. BRONZE

dagegen sind die aus dem dritten Wettbewerb hervorgegangenen Einbände von Messebüchern und anderen, dem Gottesdienst bestimmten Büchern. Hier zeigt Italien seine alte, gute, noch heute lebendige Tradition, die kaum von einem andern Volk übertroffen wird. Den Höhepunkt italienischen Kunstgewerbes bilden vielleicht die Stickereien, in denen, wie bei den Einbänden, die Überlieferung sich nicht nur kraftvoll behauptet, sondern sich mit modernen Zuflüssen zu neuen, starken Strömen verbunden hat. Nadelarbeiten auf Paramenten wie jene der Frau Assirelli aus Rom können an Technik und vor allem an Geschmack kaum übertroffen werden. Auch von den Ausstellungen dreier Kunstgewerbeschulen (Venedig, Florenz, Macerata) ist noch mancherlei Gutes zu sagen, von Glasfenstern, Keramik und Schnitzereien — überall ein freudiges und bei aller Modernität maßvolles Besitzergreifen des von diesen Künsten lange vernachlässigten religiösen Themas. —

Die deutsche Abteilung, in einem großen Saal mit daran stoßender verglaster Veranda bei günstiger Belichtung gut aufgestellt (Abb. S. 294, 295), ist eine Überraschung im besten Sinne. Ihre Plastik und Malerei, vor allem ihr Kunstgewerbe — und da wiederum besonders die Metallarbeiten — sprechen eine eindringliche Sprache, die nicht nur von uns Deutschen, sondern auch von den Italienern verstanden und fast in allen Kritiken hervorgehoben wird — eine Tatsache, die um so wertvoller ist, wenn man an frühere Ausstellungen moderner deutscher Kunst und ihre ablehnende Beurteilung zurückdenkt (Venedig). Die ausgezeichneten Photographien deutscher Kirchen sind diesmal besonders wirkungsvoll, da sie meistens einen Ausschnitt der Umgebung bringen (z. B. Kirche in Hauenstein-Pfalz von Boßlet), in die sie hineingebaut wurden. Der Italiener, der die Natur fast immer in Verbindung mit architektonischen Schöpfungen denkt, hat dafür ein hohes Verständnis. Es bedarf kaum der Erwähnung von Namen bewährter Kirchenbaumeister wie Dom. Böhm, Buchner, Boßlet, Mueßmann.



Bischof und vieler anderer. Man spürt die Aufwärtsbewegung seit den tastenden, nicht immer glücklichen Versuchen des letzten Jahrzehnts: bei aller Rücksicht auf den religiösen Zweck und das moderne Stilgefühl wachsen doch die meisten aus der Überlieferung eines schlichten deutschen Kunstempfindens. — Die Plastik findet einen neuen, kraftvollen, ja monumentalen Stil. Werke wie die groß gesehene „Pietà“ von Karl Baur (München), das Kruzifix von Thorak (Berlin, Kunstdrucktafel), Wachs auf Gipskern, im Besitz der Kirche zu Tegel, oder der „Apostel“ von Minkenberg zeugen davon in ihrer ausdrucksvollen Blockhaftigkeit. Sutor (Karlsruhe) zeigt mit sparsamen Mitteln geschickt gelöste Gruppenkompositionen in der *via crucis*. Henselmann bringt ein Kruzifix, das fein und beseelt mehr den Träger der Welt Sünde als den Überwinder darstellt; Hans Schwegerles vorzügliche Bronzeplaketten, wie jene des Savonarola, sind schon in der Deutschen Ausstellung zu Florenz (Februar dieses Jahres) mit Recht anerkannt worden. — Die Malerei zieht ihre Kräfte noch häufig aus der Tradition, wie es aus Poppes von Grünwald inspirierter „Kreuzigung“ sichtbar wird, mit dem kräftig modellierten Körper Christi — merkwürdig die süßlichen Farben der beiden Frauenfiguren. Plontke (Berlin) dagegen hat in seiner „Anbetung der Könige“ eine eigentümlich leuchtende, fast mittelalterliche Farbgebung gefunden. Werner Peiner geht in seiner anmutigen „Heiligen Nacht“ ganz leise auf Altdorfers Spuren, steht aber in Koloristik und lebhafter Dynamik der Lichtwirkung durchaus auf dem Boden persönlichen Künstlertums. — Das Kunstgewerbe ist insofern begünstigt, als ihm seine Arbeiten nicht Selbstzweck, sondern nur Medium sind, und daß ihm eben darum aus dem Material heraus gewisse Formen oder symbolische Zeichen gegeben sind, die es nach seiner Phantasie modeln oder abwandeln kann. Mit welchem Können, mit welchem schöpferischen Ernst das geschieht, sieht man an vielen hervorragenden Messegeräten (von Joh. Michael Wilm, Witte, Olors, Möhler, Schmidt und vielen anderen) oder an dem schönen, in tiefen, gedämpften Tönen gehaltenen Wandteppich von Theo Landmann und Paula Engel, auch an Messegewändern, Paramenten, Fahnen und anderen Stücken mit Nadelarbeit. Besondere Erwähnung verdient die Graphik mit ihren farbigen, kleinen Holzschnitten als Illustrationen von Andachtsbildern. — Die Mosaik- und Glasfensterkunst sind im letzten Jahrzehnt für das religiöse Gebiet, man kann wohl sagen, neu entdeckt worden und zeigen bei allen Nationen gute Fortschritte. Ludwig Bauers Entwurf zu einem Mosaikbild der „Mutter Gottes“, ausgeführt von O. Wiegmann, Düsseldorf, ist sehr wirkungsvoll; es geht von ihm ein fast mystisches Fluidum aus; Landmanns Glasfensterentwurf „Maria und Johannes“ hat etwas von einer frommen Melodie. —

Die Ausstellungen der anderen Nationen sind räumlich etwas beschränkt, wetteifern aber darin, ihren Arbeiten einen möglichst geschmackvollen Rahmen zu geben, so Ungarn, dessen Abteilung (von Prof. Tiberius Gerevich, dem Direktor der ungarischen Akademie in Rom, geleitet) als kleine romanische Basilika eingebaut ist (Apsis der Basilika Abb. S. 299, Arch. Karl Weichinger), ein Landkirchlein mit der traditionellen Holzdecke, rot und weiß ornamentiert (Architekt: Bartolomäus Arkay) (Abb. S. 297). Dem schlichten Raum passen sich der Altar mit den etwas steifen Gemälden ungarischer Heiliger, die ganz auf Vertikale gestellten Skulpturen (hl. Stephanus von Ladislaus Mészáros in der gleichnamigen Kapelle, der Apostel Matthäus von Paul Patzay (Abb. S. 302), hl. Antonius von Bela Ohmann) geschickt an. Der ein wenig strenge Eindruck wird durch Stücke wie Paul Molnars eigenartige „Heilige Familie“, eine kleine anmutige, wenn auch etwas konventionelle Madonna (Keramik) von Bela Ohmann oder eine sehr temperamentvolle, ein wenig spielerische Krippe (Keramik) der staatlichen Kunstgewerbeschule zu Budapest mit Geschick unterbrochen. Auch der vorzüglichen Goldarbeiten (Anton Megyer-Meyer, Abb. S. 301, Marie Szita-Molnár und anderer), sowie des wundervollen Gobelins (Grablegung) aus der Budapester Kunstgewerbeschule sei gedacht, vor allem aber der beiden hervorragend schönen Kirchenfenster von Frau Lily Arkay-Stehlo, die ebenso innig empfunden wie künstlerisch gestaltet sind (Abb. S. 302) und zu den besten der Ausstellung zählen. — Viele dieser ungarischen Künstler gehören oder gehörten der Akademie in Rom an, deren Tradition sie auch, wie es erkennbar ist, nach ihrer Rückkehr in die Heimat pflegen.

Polen ist diesmal nur in geringem Umfang vertreten; es beschränkt sich auf Photographien von Architektur und relativ wenige Arbeiten in Malerei und Plastik. Rosen zeigt die Kartons seiner monumentalen Fresken, die er in der Privatkapelle des Papstes zu Castelgandolfo bereits ausführte. Die spärliche polnische Schau hat aber eine kaum übertroffene Glanzleistung in ihren farbigen Holzschnitten. Was auf diesem Gebiet von den Polen geleistet wird — angefangen von den fein durchdachten und vollendet ausgeführten Arbeiten der bekannten Kras-



Phot. Fabbri, Roma

VENANZIO CROCETTI  
HL. JOHANNES



RICCARDO ASSANTI: MADONNA



Phot. Fabbri, Roma

SILVIO CANEVARI †: MADONNA



MONTELEONE: GRABLEGUNG





GROSSER SAAL DER DEUTSCHEN ABTEILUNG

Phot. Vasari, Roma



Phot. Vasari, Rom

## KLEINER SAAL DER DEUTSCHEN ABTEILUNG



nodebska, bis zu den schlichteren der Konarska (Abb. S. 306) und den kräftigen, der primitiven Volkskunst nahen von Skovrylas — ist schlechthin vollkommen.

Österreich, obgleich im Gebiet der christlichen Kunst auf bemerkenswerter Höhe (Ausstellung zum Katholikentag Dezember 1933) hat nicht sonderlich viel geschickt (Abb. S. 305). In seinem jungen Baumeister Kramreiter-Schmoll besitzt es einen temperamentvollen Schöpfer moderner Kirchenarchitektur, dessen „Innenraum der Dr.-Seipel-Gedächtnis-Kirche“ neue und interessante Gedanken bringt, wenn er auch — nach der Photographie — etwas zirkushaft anmutet. Auch die österreichische moderne Skulptur findet originelle Formulierungen des religiösen Themas, so in der „vox clamantis in deserto“ (Joh. d. T. in der Wüste) in Bronze von Heu oder in der mystisch empfundenen „Madonna mit dem Kinde“ von Ullmann. Der bewährte Geschmack und die Güte des Wiener Kunstgewerbes zeigt sich auch hier in Arbeiten der angewandten Kunst, deren aufmerksamer Hüter — neben anderen kunstgewerblichen Vereinigungen — die Wiener Kunstgewerbeschule ist.

In der Abteilung der Tschechoslowakei fesselt die Plastik, interessant der Holzschnitt eines nachdenklichen Johannes in der Wüste; ein Gipsrelief von Otokar Spaniel und V. H. Brunner: St. Wenzeslaus gründet die Kirche St. Veit zu Prag (Abb. S. 307); kräftig und schön das Vollrelief einer Christentaufe von Richard Wiesner (Prag). — Die Schweiz zeigt gute Glasfenster von Albin Schweni und Lothar A. Bale, schöne Paramente und besonders ansprechende Kleinkunst. Das fast völlige Fehlen der Malerei hat seinen Grund keineswegs im Mangel an guten Schweizer Malern. — Die französische Abteilung ist etwas dürftig und bringt wenig Anregendes zum Thema.

Und gerade das Thema „Christliche Kunst“ legte in seinem Dualismus der Jury eine schwere Verantwortung auf — eine Verantwortung, welche diesmal von geistlicher Seite zu einer etwas einseitigen Auswahl von Arbeiten, hinsichtlich der Motive und äußeren Symbole, führte. Man berichtet, daß etwa 93 Prozent der Künstler (vorwiegend italienischer), darunter solcher mit bekannten Namen, abgelehnt wurden, auch solcher, die aufgefördert und deren Gemälde schon gehängt waren. Die Erbitterung der Zurückgewiesenen ist verständlich. Man könnte das als eine private Angelegenheit der Italiener übergehen, wenn sie nicht in ihrer Grundidee uns alle angehe. Der Künstler von heute hat es ungleich schwerer als sein Bruder im Mittelalter, hinter dem ein mit der Kirche verwurzeltes Volk, hinter dem die Religion als Weltanschauung stand. Aber was damals die selbstverständliche Lebensdurchdringung aller war, ist mehr und mehr zum Erlebnis des einzelnen geworden, und man spürt auch in dieser Ausstellung das Ringen und den Kampf des einzelnen. Der Gedanke der großen „christlichen Kirche“ ist heute vielleicht noch die einzige internationale Verbundenheit, die, wenn auch viel äußerlicher als zu jenen Zeiten, lebendig erhalten ist. Es ist die verdienstvolle Aufgabe solcher internationaler Ausstellungen, diesem Gedanken, dieser Verbundenheit künstlerischen Ausdruck zu geben, wäre es auch nur im Bekenntnis des einzelnen, und nicht allein durch das bloße Mittel der Form, sondern durch das Zusammenwirken von Form und Glauben oder religiöser Idee. Denn nur aus der Vereinigung beider können uns neue Ströme kommen, kann ein neuer Stil der christlichen Kunst entstehen. —

## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

#### BERICHT AUS MÜNCHEN

Eine Ausstellung der Staatsschule für angewandte Kunst in München zeigte die in der Klasse Berndt heranwachsenden Architekten an der Arbeit des Planens und des eigenen Reifens. Ein breiter Raum der als gesamt trefflichen Ausstellung zeigte Kirchenentwürfe der jungen Architekten. Kaum eine andere Aufgabe gibt den Schülern in so reichem Maß Gelegenheit, mit baulichen Maßen zu schalten, Verhältnisse abzuwägen und architektonischen Charakter auszudrücken. In den gezeigten Kapellen waren die liturgischen Not-

wendigkeiten, die bauliche Fundierung und darüber hinaus der Stimmungswert der einladenden Gebetsrast und der kleinen Gebetsburg am Weg, auf dem Friedhof oder auf den Höhen der Berge getroffen. Sie sind auf einer gewissen Stufe des Könnens unbefangen entstanden, als wären sie fällig gewesen. Dagegen sind die Aufgaben des Kirchenbaus mit einem eiligen Mut angepackt worden, der dem zaudernden Bedenken nicht viel Zeit ließ. So ist einmal neben dem Hauptschiff einer Dorfkirche, getrennt durch eine Mauer, ein vollständiger zweiter Kirchenraum vorgesehen worden, der zu groß ist für eine Taufkapelle und für den Bau einer dörflichen Kirche nur eine überflüssige Belastung wäre. Ein andermal ist ein „Beichtaum“ so angeordnet, daß er für den das



UNGARISCHE AUSSTELLUNG: LÄNDLICHE BASILIKAKIRCHE  
ARCHT.: BARTH. V. ARKAY, DEKORATION: ERNST JEGES



Schiff betretenden Besucher unsichtbar jenseits der Sakristei liegt und erst durch ein Passieren der Sakristei erreichbar wäre. Mag sein, daß diese Beichtkammer das Raumbild auf dem Grundriß freundlich anfüllt, in der Praxis ist sie undenkbar. Auch die kühn hochgezogene, breite Turmhalle über der Vierung und das steil abrutschende Dach, das bei einem Entwurf links vom Turm bis nahe an den Boden reicht, während das rechte Dach in normaler Höhe abgeschnitten ist, gehören zu den Entscheidungen, bei denen die Freude an der Massenbewegung über die Erwägungen des praktisch Verwertbaren hinübergegriffen haben. Doch wird die reifende Erfahrung den tüchtigen Ansätzen, hinter denen Anregungen aus dem Kreis Holzmeisters, Herkommers und des Klassenlehrers Berndt selbst zu spüren sind, zum gedeihlichen Fortschritt helfen.

Die neue Ausstellung der Galerie für christliche Kunst ist vor allem den religiösen Wirkereien und Paramenten von Hermann Kaspar gewidmet. Kaspar zeigt eine stattliche Zahl großer Kartons, nach denen seine im Gebrauch befindlichen liturgischen Darstellungen gewebt wurden. Die oft beklagte Unzulänglichkeit neuzeitlicher Kunst in Sachen der religiösen Darstellung trifft auf Kaspar nicht zu. Seine Arbeit ist in Richtung auf das Unpersönliche, Anonyme hin zu leisten, das als Selbstverständlichkeit vorhanden ist. Die Liturgie hält für seine Arbeit eine gewisse Formentabelle bereit, in der sie sich vom Herkommen gestützt leichter bewegen kann als die freie Kunst im unermeßlichen Raum ihrer freien Möglichkeiten. Das Ornament und der religiöse Sinnspruch seiner Wirkereien sind entweder allgemein verständlich oder bringen doch in ihrer Gestalt den religiösen Inhalt unmittelbar zur Anschauung. Nicht so unmittelbar anschaulich ist die künstlerische Leistung einer dem Handwerk so nah verwandten Kunstfertigkeit. Die Wahl der Farbe, die Raumaufteilung und die besonders entwickelte Ornamentensprache gehören ins Gebiet der überhandwerklichen, der künstlerischen Taten. So folgen in einem Gnadenwandteppich Texte und Christussymbole, aufeinander, die über mehrere Zeilen hin schachbrettartig versetzt sind und die Wirkung einer alten Bilderschrift erreichen. In manchen Stücken mit symbolischen Tieren gibt die Bändigung wild beflügelter Formen den kunstvollen Verschlingungen fernöstlicher Drachenzeichnungen nichts nach, ohne mit ihnen anders als durch die gleich formenschildernde Begabung verwandt zu sein. Des weiteren zeigt der Architekt Georg Holzbauer in der Ausstellung eine preisgekrönte Arbeit aus dem Wettbewerb um die Münchner St. Heinrichs-Kirche. Der einfache Bau lebt von einer lagernden Gewichtigkeit und im Innern von einer schlicht großzügig auf den Altar hinstrebenden Raumgestaltung. Zwei Reliefs in englischem Zement von Franz Luitpold Bauer behandeln Themen aus der Geschichte des Servitenordens. Der junge Bildhauer, der sich häufig an dieser Stelle zeigt, erreicht hier eine freie Behandlung der plastischen Werte, eine sichere Zusammenfassung und Hervorhebung des inhaltlich und formal Wesentlichen, ein bewegtes und geistreiches erzählendes Nebeneinander in einem maßvollen Realismus. Die beiden Relieftafeln erscheinen als die beste Gabe, mit der Bauer bis jetzt hervortrat. In neueren Werken der Malerei ist eine expressive „Flucht nach Ägypten“ von H. Protzen-Kundmüller, eine in verfestigtem Impressionismus gegebene Verkündigung von Kuisl und eine

flüssig und lieblich gemalte „Rast“ von Bauriedl anzumerken. Die kostümlichen Effekte und die routinierte Malerei der religiösen Bilder von Kallman gehören in das Gebiet akademischer Studien.

Ob die christliche Kunst der Gegenwart stichhaltig sei, wird teils mit Sorge, teils schadenfroh oft gefragt. Im Augenblick, in dem wir leben, wird die Schwierigkeit, mit der eine echte christliche Kunst zu rechnen hat, ganz allgemein anschaulich auch in der profanen Kunst. Bis vor kurzem hatte die profane Kunst vor der religiösen den Vorsprung voraus, daß sie mit leichter Behendigkeit sich nach den individuellen Begabungen der Künstler allein und ausschließlich einrichten konnte. Nunmehr soll aber auch die profane Kunst einem allgemeinen Maßstab der Staatsgesinnung und Weltanschauung genügen. Oft wurde es mit Schauer empfunden, daß die christliche Kunst das leichte, unfäßliche, ästhetische Gebilde in die strengen Schranken der sanktionierten Dogmen weist. Nun sieht sich das unverpflichtete, weltweit schweifende ästhetische Gebilde der profanen Bereiche an die Nation angeschlossen, die ihre strengen Schranken hat so gut wie die Religion. Nation und Religion haben aber auch ihre aus dem Gesetz erblühende Freiheit, und diese Freiheit ist es, der das Streben zu gelten hat. Bei der Beschwörung der nationalen Kunst erfährt man, wie schwer es ist, Kunst und einen anderen Wert einander zu vermählen. Man wird der christlichen Kunst künftig nicht mehr vorwerfen, daß es lange anstand, bis es ihr gelang, aus Verweichlichung und Selbstvergessen sich zusammenzuraffen und zu ermannen. Es ist ihr gelungen. Dafür ist Oskar Martin-Amorbach, der gerade in der Galerie für christliche Kunst ausstellt, Unterpfand. Sein Werk genügt den Ansprüchen der Kunst und den Ansprüchen der Frömmigkeit durchaus. Ja, es ist überdies ein Werk von eindringlich nationalem Charakter. Es tut nicht not, Erwägungen darüber anzustellen, ob christliche Kunst national sein kann. Die großen Meister der abendländischen Kunstgeschichte haben die Verwandtschaft zwischen christlicher Kunst und Nationalität besiegelt. Und es ist einleuchtend, daß christliche Kunst, wenn sie echt sein soll, nicht nur den Menschen, der sie geschaffen hat, sondern seine ganze Welt in sich bergen muß.

Oskar Martin-Amorbach, dessen Werk zu solch tröstlicher Betrachtung anhält, zeigt in der neuen Ausstellung der Galerie für christliche Kunst Freskenkartons, Skizzen und Bilder. Wir sehen die Apostel in betrachtendem Schweigen, die Szene der Kreuzigung, den thronenden Christus, Maria mit dem Kind, heilige Kämpfer und Dulder. Oskar Martin-Amorbach ist Inhaber und Herr einer überlebensgroßen, monumentalen Form. Er bedarf keiner Attrappe, keiner gerechtfertigter oder gewaltvoller überirdischer Illusionen. Die irdische Wirklichkeit, aus der er kommt, nimmt auf dem Weg durch die Natur seines künstlerischen Schaffens monumentale Form an. Die Köpfe seiner Apostel gehören zu Charakteren und Seelen von individuellem Gepräge und vertreten doch gleichzeitig in maßstablicher Weise alle Charaktere und Seelen, die im Umkreis mit ihnen verwandt sind. Oskar Martin-Amorbach ist weit davon entfernt, Typen zu bilden. Aber das Edle, menschheitlich Zusammenfassende, was im Typus liegt, läßt er sich nicht entgehen. Und so ist es mit seiner ganzen künstlerischen Form bestellt. Sie hat kein System. Trotzdem ist sie unverkennbar persönlich. Sie ist unver-



Phot. Anderson, Roma

APSIS IN DER UNGARISCHEN BASILIKA  
 FLÜGELALTAR IN GETRIEBENEM KUPFER VON ARCH. CARL WEICHINGER  
 UND BILDH. BÉLA OHMANN  
 WANDBILD: UNGAR. HEILIGE VON WILH. ABA-NOVÁK





VILMOS ABA-NOVÁK: SKIZZE DER PLEZER KUPPEL

Phot. Magyarfilm Iroda, Budapest

wechselbar, nicht weil sie schematisch wäre, sondern weil sie von einer schweren vollen Reife ist. Sie hat den langen Atem der Dauer im großen, zügigen Strich der Konturen, sie hat die Ruhe der Ordnung in den wohlverteilten Falten der Gewänder, sie kennt Zartheit in Überschneidungen von Haar und Antlitz, sie kennt die Architektur des Aufbaus und ihre königlichen Möglichkeiten, sie meistert die Fülle der freskalen Farben, die gleichzeitig den Ausdruck des Heroischen und des Leidenden hervorbringen. Wenn es die Gelegenheit will, dann schmiegt sich Oskar Martins Kunst an andere Zeiten an, ohne sich selbst und ihre Gegenwartigkeit aufzugeben. So wird bei Ausmalungen barocker Kirchen die Gebärde lebhafter, die Zutat reicher und der Raum tiefer. Aber diese Veränderung geschieht nur um der Höflichkeit willen, mit der sich unsere junge Zeit dem vorangegangenen

Alter anzupassen hat. Durch die verbindliche Geste, die einem einführenden Geschmack verdankt wird, scheint unangefochten der Kern der unserer Zeit angehörenden Malerei durch. Unangefochten bleibt das Heroische und das Leidende der monumentalen Kunst, die unmittelbar dem Heroischen und dem Leidenden der Religion dient. Das Heldenhafte und das Tragische sind zugleich die Schlüsselworte, die den nationalen Gehalt dieser echt christlichen Kunst erschließen. Denn heroisch und leidend ist die Gegenwart unserer Nation. Und so kann man angesichts der Werke Oskar Martin-Amorbachs sagen, daß die christliche Kunst wieder ihren eigenen Bau vollendet hat und der weltlichen Kunst zum Vorbild dienen kann, wie sie es in den alten Zeiten tat, in denen deutsche Kunst und deutsche Geschichte am größten waren.

Es ist für diesmal nicht möglich, den weiteren



Inhalt der Ausstellung ausführlich zu besprechen. Doch seien die beiden formfesten, in guter Proportion gediehenen Christusstatuen von Leopold Hahn genannt, eine holzgeschnittene Madonna von Anton Grimm, ein in Stein gehauenes Relief von Fritz Voigt, dessen entschlossen zur Fläche zusammengeformene Formen ein Talent vorstellen, dann F. L. Bauer mit einer neuen Arbeit und ein etwas glattes Gipsmodell von Hans Hemmesdorfer. In den mit Photographien der frischen Webereien von Paula Gräff, mit mancherlei Plastik und mit dekorativer Kunst reich bestellten rückwärtigen Räumen hebt sich ein Holzschnittkreuzweg von Peter Gitzinger ab, der den Leidensgang Christi in einer markigen, mit Wucht ihre Akzente setzenden Sprache erzählt. Dieser Kreuzweg, der auch koloriert herauskommt, ist berufen, die Nachfolge minderwertiger Öldrucke anzutreten, mit denen viele wertvolle Kirchen verunziert sind. Am Ausgang der bedeutenden Ausstellung grüßt ein expressives Bild des dornengekrönten Christus von Adolf Bäger.

Ernst Kammerer

## GEMÄLDE ALTER MEISTER

Aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz

Während in der Kunsthalle in Düsseldorf die Kupferstiche Piranesis gezeigt werden und die Ausstellung alter Kunstschatze aus Düsseldorf Kirchen ihre Pforten noch nicht geschlossen hatte, wurde dort eine dritte Schau alter Kunst eröffnet, die der verpflichtenden Tradition der Kunstmetropole am Rhein nicht minder Ehre macht als vorgenannte Veranstaltungen. Es handelt sich um die Ausstellung von Gemälden alter Meister in der Galerie Stern, welche teils aus altererbtem rheinischem und westfälischem Privat- und Schloßbesitz stammen und vielfach noch ganz unbekannt sind, teils auch Neuerwerbungen westdeutscher Sammler darstellen. Es ist damit die seltene Gelegenheit geboten, der Öffentlichkeit sonst nicht zugängliche, in den Privatsammlungen verborgene Kunstschatze kennen zu lernen.

Bis in die Frühzeit der deutschen, niederländischen und italienischen Malerei gestattet die Schau einen Blick. Urwüchsig deutsch in der primitiven Herbe des Frühstils wirkt vor allem die „Maria mit dem Kinde“ eines Soester Meisters um 1420, welche ein zum erstenmal ausgestelltes, sehr wertvolles Werk der westfälischen Kunst ist, die außerdem ein kleines Bildnis von Ludger totm Ring d. J. vertritt. Wie letzteres 1876 auf der Akademie-Ausstellung in London zu sehen war, so die Madonna des Kölner Meisters der heiligen Sippe 1925 auf der Jahrtausendausstellung in Köln. Maria mit dem Kinde, das eine erblühte Rose hält, zu Häupten zwei schwebende Engel mit einer Krone, erscheint in Halbfigur über der Mondichel; in der frischen Auffassung und dem leuchtenden Rot und Gold der Farben gehört das Bild zu den schönsten der Schau wie die übrigen Werke der sehr gut vertretenen altkölnischen Malerschule. So die prächtige Anbetung der Könige des Meisters der Verherrlichung Mariä (eine Arbeit des 15. Jahrhunderts wie die vorgenannten Madonnenbilder) und die in ursprünglicher Frische der Malerei erstrahlenden beiden Stifterbilder Barthel Bruyns d. Ä., die Familie des Kölner Bürgermeisters Hermann Sudermann unter dem Schutz des heiligen Thomas und der heiligen Ursula zeigend. Vom gleichen Meister sieht man ein 1544 datiertes männliches Bildnis. Eine zierliche



Phot. Magyarfilm Iroda, Budapest

ARCHAL MEGYER-MEYER; KELCH

Landschaft von Adam Elsheimer (1578–1610), einem der frühesten deutschen Landschaftler von Rang, zwei zum erstenmal öffentlich gezeigte religiöse Gemälde des 1746 in Rom gestorbenen Ignaz Stern (genannt Stella), „Der Zinsgroschen“ und „Der barmherzige Samariter“, und eine künstlerisch starke Ölbergsszene, nebst einem Jagdbild, von Januarius Zick führt die Entwicklung der deutschen Malerei bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts.

Der frühen westfälischen Madonna zeitlich entsprechend ist eine Madonna in archaisch strengem Stil des Sienesen Sassetta. Von italienischen Bildern findet man noch ein Werk „Christkind mit dem Johannesknaben“, nach einem Entwurf Leonardos von einem Mailänder Meister ausgeführt, sowie ein besonders bedeutsames Predellbild des 21 jährigen Raffael: „Christus mit den Jüngern am Ölberg“, zu dem sich eine Vorzeichnung im Metropolitan-Museum in New York befindet, nebst dem von P. Morgan dem Museum als Leihgabe überlassenen Hauptbild des für S. Antonio in Perugia bestimmt gewesen Altars.

An altniederländischer Malerei enthält die Schau einen „Paulus“ von Lukas van Leyden, eine sehr feine und innige, das Kind stillende Madonna von Blondeel, die „Versuchung Christi“ von Patinier mit einem ähnlich groß gesehenen Landschaftshintergrund wie bei dem „Johannes auf Patmos“ von Jan de Cock, dem man neuerdings auch eine gleichfalls in der Düsseldorfer Ausstellung gezeigte „Versuchung des heiligen Antonius“ zuschreibt (als 26. der von ihm bisher bekannt gewordenen Werke). — Mit besonders zahlreichen, bedeutenden Stücken präsentiert sich die niederländische und flämische Malerei vorwiegend des späteren 16. wie des 17. Jahrhunderts. Aus der großen Reihe sei einiges besonders Beachtliche angeführt, so von den Flamen, außer dem Schlachtbild von Sebastian Vrancx und dem „Flötespielenden Hirten“ von Jordaens, die in der Darstellung ungemein reiche „Marktszene in





PAUL PÄTZAY  
HL. MATTHÄUS

Passau“ des Lukas van Valkenborgh, auf der man, groß im Vordergrund, sechs Personen in damaliger Tracht sieht, gruppiert um einen Verkaufsstand mit allen Arten von Früchten Wild und lebendem Geflügel, im Hintergrund die Stadt mit Gebirgs- und Stromlandschaft, anlässlich der Weinernte bekränzten Häusern und festlichen Straßenszenen, ihre Ladung löschenden Schiffen usw. Kulturhistorisch ein nicht minder bedeutsames Dokument, speziell zur Geschichte des Sports, ist der „Schloßgarten“ desselben Meisters u. a. mit Tennisspielern, Bogenschützen, Korbballspielern und Jägern.

Bilder von Pourbus und Jan Brueghel, eine Hochzeitsszene von Pieter Brueghel d. J., „Die Versuchung des heiligen Antonius“ von Teniers d. Ä., Landschaften von Momper und Teniers d. J., ein kleines Bildnis A. van Dycks seien noch angeführt und von den Holländern u. a. Figurenbilder von Jan Steen und Molenaer, Seestücke von Zeemann, Storck, Everdingen (dem Freunde und Lehrer Ruisdaels), de Vlioger und Willem van de Velde, der mit einem künstlerisch hervorragenden Hauptwerk: „Stille See mit Segelbooten und Kriegsschiff“, vertreten ist. Weiterhin seien noch seltene Stilleben von J. Xavery, Plas, Schotanus und Gillis genannt, sowie, als einzig bekanntes Werk der Gattin des Jakob van der Croos, eine gut gemalte Herbstlandschaft von Catharina Croos. In seinem Vorwurf wie eine Szene zum „Faust“ wirkt P. J. Quasts kleines Bild „Der Alchimist“, in der Studierstube mit dem Glaskolben in der Hand, einem Adepten vor dem Feuer und dem Tod, der ihm über die Schulter blickt; wie die gehaltvolle Schau auch sonst noch viel Bemerkenswertes aufweist, auf das wir hier nicht weiter eingehen können.

K. G. Pfeill

## DAS ERSTE DEUTSCHE WALLFAHRTSMUSEUM IN TELGTE

In einem der bekanntesten westfälischen Wallfahrtsorte, in Telgte, das von jährlich mehr als 100000 Pilgern besucht wird, soll demnächst auf Beschluß der Gemeindeverwaltung unmittelbar neben der alten Gnadenkapelle ein Wallfahrtsmuseum eingerichtet und eröffnet werden. Damit wird Telgte das erste deutsche Wallfahrtsmuseum erhalten. Des weiteren soll hier in erster Linie auch alte und neue christliche Volkskunst Berücksichtigung finden.

Hans Peters

## „DAS BEFREITE HANDWERK“

Der Name dieser Ausstellung läßt aufhorchen. Er stellt Problemlösungen in Aussicht, die weit über fachliche Zirkel hinaus, wieder einmal das Interesse breiter Kreise auf das traditionelle Wiener Kunstgewerbe zu lenken geeignet sind. Vielfache Anfragen aus dem näheren Ausland beweisen, daß der Aufmerksamkeitsfaktor dieser Ausstellung heute vier Monate vor Eröffnung der Ausstellung bereits ein ganz ansehnlicher ist. Reklame verpflichtet zu Leistungen. Die Ausstellungsleitung ist sich dieses Leistungserfordernisses bewußt und ist unermüdlich bestrebt, dem Gedanken dieser Ausstellung in den teilnehmenden kunstgewerblichen Genossenschaften verständnisvolle Popularität zu sichern. Vierundzwanzig teilhabende Branchen einschließlich der Vielfalt ihrer Spezialgebiete versprechen an sich eine Fülle und Reichhaltigkeit des Gebotenen, wie sie kaum eine kunstgewerbliche Ausstellung vordem aufzuweisen hatte. Daneben noch in überwiegender Mehrzahl Unikate und Neuschöpfungen nach Originalentwürfen aus der Hand der prominentesten schaffenden Künstler unseres Landes. Das heimische Kunstgewerbe rüstet sich, seinen alten guten Ruf durch originelle und richtunggebende Leistungen aufs neue zu begründen. Es will sich aus den Fesseln einer Lethargie „befreien“, die am Ausgang einer dahinsiechenden Kunstrichtung zugleich ein ernster Mahner und Kündler dafür ist, daß jede Zeit verpflichtet ist, Neues und Schönes hervorzubringen.

## Berichte aus dem Ausland

### DER RELIQUIENSCHREIN IM DOME ZU PRAG

Bei den schon seit mehreren Jahren andauernden Erneuerungsarbeiten am St. Veitsdom in Prag wurde jetzt der Altar des heiligen Veit geöffnet und von einer wissenschaftlichen Kommission untersucht. Man stieß auf den Reliquienschrein, der von Kaiser Karl IV. gestiftet wurde. Bei der Öffnung fand man neben einer stark beschädigten Bleiplatte mit gotischer Inschrift die Überreste des Heiligen. Nach dem Abschluß der wissenschaftlichen Untersuchung hat man das Reliquiar wieder verschlossen und alsdann, wie zuvor, in dem Altar beigesetzt.

Hans Peters

## Neue Kunstwerke

### GLASFENSTER VON PROF. JOSEPH EBERZ IN DER NEUEN PFARRKIRCHE ZU WEIDEN

Die neue Stadtpfarrkirche zu Weiden in der Oberpfalz, das nachgelassene Werk des ver-

storbenen Architekten O. O. Kurz, wirkte insbesondere durch einen kräftigen und eleganten Innenraum von den Ausmaßen und der Art einer hohen flachgedeckten Halle. Die Idee der dreischiffigen Halle klingt nach, indem vom einspringenden Altarchor zum Eingang zwei Reihen viereckiger Pfeiler sich hinziehen. Was durch diese Pfeilerzüge an Raum als Seitenschiffe abgetrennt wird, ist aber so hoch und so schmal gehalten, daß man eher von einer einschiffigen Halle sprechen kann, deren seitliche Ränder durch einen architektonischen Saum locker gekloppt wurden. So gewinnt der ganze Raum Klarheit, übersichtliche Nähe der Grenzen und die Weitherzigkeit der voll durchgebildeten architektonischen Motive. Die junge neuzeitliche Architektur hat hier einen Raum geschaffen, der als reine, unvermischt architektonische Leistung einen frischen Duft ausströmt. Viele Kirchenarchitekturen schaffen durch verschattete Seitenschiffe, durch den schluchtartig engen Eingang unter der Orgel, durch das in mannigfache Wölbungen verzweigte und verbundene Kirchenschiff, durch die über der Vierung strahlend geöffnete Kuppel einen Ausdruck religiösen Gefühls vom Architektonischen her. In Weiden ermangelt zwar die Architektur nicht des religiösen Wertes, aber sie fühlt sich vor allem als die Schale, in der Weihe und Erhebung ausgegossen werden kann. Darin liegt die Rückbesinnung der Architektur auf ihre anfänglichen Werte, die wir als ein Charakteristikum gegenwärtigen Bauens zu erkennen glauben. Dies Verhalten der Architektur hat seine Folgen auch für das Verhalten der Schwesterkünste, die in das Gotteshaus berufen werden.

Glasfenster sollten nach dem Willen der Erbauer die Aufgabe des Zierats, der Erwärmung für das Individuum, des liturgischen Ausdrucks für den Raum übernehmen. So wie die Architektur bestrebt war, nur Architektur zu sein und den schmückenden Schwesterkünsten nicht vorzugreifen, so mußten nun die Glasgemälde aus ihren beiden anfänglichen Werten, aus dem Fenster und aus dem Malerischen, eine unvermischte Wirkung erschaffen, die den sonst nur mit dem Nötigsten ausgestatteten Raum in seinem Inneren mit den lyrischen, an die Empfindung sich wendenden Werten ausschlug und erfüllte. Professor Joseph Eberz, von der Vollendung seines Freilassinger Kreuzweges herkommend, verließ für die Weidener Glasfenster die Beschränkung auf die in dramatischen Kontrasten lebende Figur, die in Freilassing notwendig gewesen war. Die Fenster in Weiden sind hoch und schmal, eher Schlitz in der Wand als



Phot. Anderson. Roma

LILO ARKAY-STEHLÖ: HL. ELISABETH VON UNGARN. GLASFENSTER

echte Öffnungen. Die Darstellung der sieben Sakramente und der sieben Werke der Barmherzigkeit gab die Themen für die beiden Fensterreihen des Schiffs, ein großes Rosettenfenster über der Orgel stellt das Herz Jesu dar, dem die neue Pfarrkirche geweiht ist. Eberz sah die Aufgabe, die von der Architektur für die schmückenden Künste übrig gelassen war und erfüllte die Fenster von oben bis unten mit Farbe. So wird das neutrale weiße Licht bei seiner Einfahrt in die Kirche gespalten und aufgelöst in die farbigen Strahlen und Brechungen, die im Licht eingeschlossen sind, wie uns die Physiker sagen.

Ein Besuch des neuen Gotteshauses zu einer Zeit, als noch nicht alle Fenster eingesetzt waren, zeigte schon, welch glückliche Bindung zwischen einer rein architektonischen Architektur und einer echten Glasgemäldekunst hier vollzogen wird. Mit den Farben spielen die Werte des Gemütes in den Raum hinein und wo die Architektur für den strengen Logos eingerichtet schien, da bereitet die Glasmalerei der Kontemplatio eine Wohnstätte. Schmal und aufgerichtet schweben in den schmalen Fenstern die Gestalten der Heiligen und heiligmäßi-



gen Männer und Frauen. Sie sind umgeben von den bunten Glasscheiben und bestehen selbst aus den bunten Glasscheiben der Glasmalerei. Die Kunst des entwerfenden Meisters Joseph Eberz und die Kunst des ausführenden Meisters Wilhelm Pütz (von den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei München-Solln) haben sich gegenseitig unterstützt in der Bemühung, die einzelnen Farbenstufen zu Strömen und Gegenströmen zu binden. Eine Fülle funkelnder malerischer Einfälle ist über die Fenster ausgestreut. Von Glut zur Zurückhaltung, von der Tat des Tages zum abendlichen Frieden reichen die Farbstimmungen. Das von außen auftreffende Licht belebt sie. Zum Dank dafür weihen die Farben das Licht zu liturgischem Dienst. Wie die Orgel Luft ansaugt und in Töne verwandelt, so musizieren diese Fenster auf dem ankommenden Licht und verwandeln es in brausende farbige Fugen.

**G**lasfenster von Albert Birkle. Der in Berlin tätige Schwabe Albert Birkle hat seine neuen großen Chorfenster für die katholische Kirche Weitingen bei Horb am Neckar wieder von der Münchner Hofglasmalerei Mayer ausführen lassen. Von den drei Fenstern, die in einen unter Denkmalschutz stehenden gotischen Chor kommen, stellt das linke den Erzengel Michael dar, im Heiligenschein den übersetzten Namen: Der ist wie Gott—, das rechte zeigt die hl. Elisabeth von Thüringen, im Heiligenschein die Inschrift: Liebe Gott und den Nächsten — und in der Mitte ist die Hl. Dreifaltigkeit in der Form des Gnadenstuhls gegeben. Der sitzende Gottvater im roten königlichen Mantel hält frei schwebend vor sich den Sohn am Kreuz, von oben senkt sich die Taube nieder. Das Fenster ist als der Ort empfunden, auf den die Farben von außen aufrallen. Die Figuren der beiden Heiligen der äußeren Fenster, umgeben von kleinen Beifiguren, die im Farbenmeer versinken, haben den liturgischen Stil, der wenig Realität braucht, um ein Mehr an Gehalt zu entbinden. Aber sie sind in der Bewegung freier gehalten als sonst in neueren Glasfenstern üblich; das Gesicht der hl. Elisabeth ist von einer milden Weiblichkeit, die das Typische hinter sich läßt. Die Verbleiung ist mit den Konturen der Zeichnung eine nützliche Vereinbarung eingegangen. Während sie sonst mit der Geradheit ihrer Bleistäbe über die Flächen wegstreicht, woraus manche herbe Wirkung entsteht, beugt sie sich hier, paßt sich der Form an und begleitet sie, ohne deswegen ihren stützenden Funktionen etwas zu vergeben. Die Farben reichen von hellem, blendendem Gelb über volles Rot zu dunklen blauen Tönen. Der Unterschied zwischen Hell und Dunkel ist nicht in die räumliche Tiefe, in Licht und Schatten gelegt, sondern in das flächige Nebeneinander von Farben verschiedener Grade, wie es dem Fenster entspricht. Die Farbenführung nimmt die Vorstellung vom Auftreffen der Farben auf der Fensterscheibe auf und denkt sie weiter, indem sie die Farben in Strahlen gebrochen auseinanderfließen läßt, wobei der Gnadenstuhl als ruhendes Zentrum inmitten der allgemeinen Farbenbewegung die ausstrahlende Kraft zu haben scheint. Ernst Kam Erere

#### NEUE BILDFENSTER IN ST. APOSTELN, KÖLN

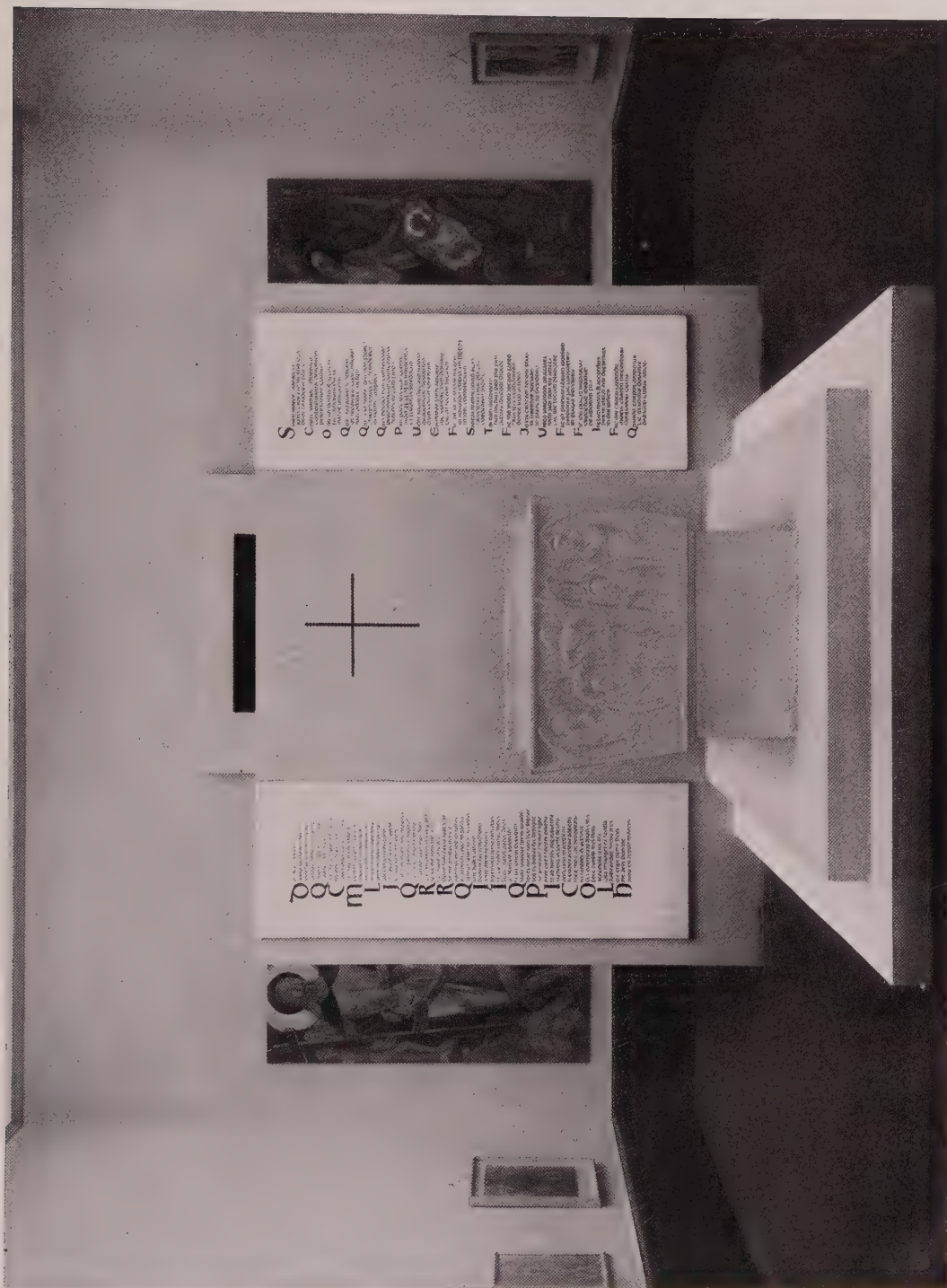
**I**n der St. Aposteln-Kirche, Köln, wurden in der südlichen Seitenschiffwand fünf weitere Bildfenster eingesetzt nach den Entwürfen von Pro-

fessor Heinrich Dieckmann, Trier, der auch die Fenster der Nordseite geschaffen. In der Richtung vom Eingang zum Altar stellen sie St. Simon, St. Judas Thaddäus, St. Jakobus Minor, St. Thomas und St. Matthäus dar. Bis auf den sitzenden Matthäus sind die Gestalten stehend oder schreitend wiedergegeben, St. Simon mit lehrender Geste der Hände, Judas mit der Schriftrolle, Jakobus mit Mantel und Wanderstecken auf der Apostelreise und Thomas mit der Lanze; hinter dem betend betrachtenden Matthäus sieht man Engel, deren Einsprechung er zu lauschen scheint, mit der aufgeschlagenen Schrift. Die Nebenfiguren sind auch hier in bedeutend kleinerem Format als die fast den ganzen Bildraum einnehmenden Hauptgestalten gehalten, deren heroisch herbe, statuarische Haltung, der Strenge modernen Glasbildstils wie der romanischen Architektur der Kirche entsprechend, bei Dieckmann gemildert erscheint durch die freudige Farbgebung der lichtdurchlässigen Antikgläser sowohl wie durch schwingende ornamentale Liniengebilde und hier und da eingestreute bunte Sterne in den flächigen Hintergründen. Wie in den gegenüberliegenden Fenstern bildet die monumentale kompositionelle Struktur der jeweiligen Darstellung ein sich scharf und geradlinig überschneidendes geometrisches Liniengerüst, das sich aus den spitzwinkligen großen Gläsern ergibt, aus welchen die Fenster zusammengesetzt sind. Töne unter anderem von starkem Rot und Blau, welche diese wie die gegenüberliegenden Fenster beherrschen und miteinander verbinden, bis zu lichtem Grün, Gelb, blassem Rosa, Lila und silbrigen Nuancen blühen aus stumpfem Grau in reicher und feiner Abstufung auf; die Farbgebung ist, auch bei den manchmal blauen und andersfarbigen Antlitzen der Nebenfiguren, eine dekorativ-symbolische. Im Vergleich mit den Fenstern der Nordseite glaubt man bei den neuen einen Fortschritt in der Ausdrucksvertiefung sowie in der Verlebendigung von Geste und Bewegung, bei aller stilvollen Gehaltenheit, feststellen zu können. Die gelungene Ausführung nach Dieckmanns Entwürfen lag in Händen des Kölner Glasmalers F. X. Reuter. K. G. Pfeill

## Forschungen

### DIE ARMENBIBEL DES SERAI

**D**ie veränderten politischen Verhältnisse in der Türkei haben der archäologischen Wissenschaft die lange erhoffte Gelegenheit verschafft, an die bisher sorgsam gehuteten Schätze der türkischen Sultane heranzukommen. Seit Jahren sind deutsche und türkische Gelehrte gemeinsam am Werk, diese nahezu unbekannten Reichtümer zu inventarisieren und der allgemeinen Forschung zugänglich zu machen. Die Manuskripte der Seraibibliothek sind in erster, grober Sichtung durch den Berliner Professor Adolf Deißmann geordnet worden. Von den überraschenden Funden, die dabei gemacht wurden, ist soeben der Rotulus Seragliensis Nr. 52, eine Biblia Pauperum in Rollenform, durch den Walter de Gruyter-Verlag, Berlin (Preis RM. 12.—) mit all ihren Abbildungen einer Folge von 38 neuteamentlichen Bildertafeln aus dem Leben Jesu samt den typologisch entsprechenden alttestamentlichen Vorbildern veröffentlicht worden. Bebilderte Buchrollen gehören zu den größten Kostbarkeiten der Bibliothekskunde. Wir kennen bisher nur zwei: die berühmte Josuarolle der vati-



ÖSTERREICHISCHE ABTEILUNG: GROSSER RAUM. GESTALTUNG: ARCH. ROBERT KRAMREITER  
IN DER MITTE KRIEGERGEDÄCHTNISMAL





JANINA KONARSKA (POLEN): ERZENGEL MICHAEL  
HOLZSCHNITT

kanischen Bibliothek, die als eine Kopie des 7. Jahrhunderts nach einer Vorlage des 5. Jahrhunderts angesehen wird, und die vermutlich aus dem Petrakloster Johannes des Vorläufers in Konstantinopel stammende liturgische Rolle, die im Sommer 1898 von F. Uspenski und B. Pharmakowski bei einem Antiquitätenhändler in Istanbul für das Russische Archäologische Institut in Konstantinopel erworben worden ist und deren Aufbewahrungsort zur Zeit nicht bekannt ist. Die Armenbibel stammt aus dem späten Mittelalter und dürfte vermutlich durch den Sultan Mehmed II., der ein besonderer Liebhaber illustrierter Bibelhandschriften gewesen ist, in die Bibliothek des Serai gekommen sein. Die Mohammedaner besaßen ja zur Bibel ein weit innigeres Verhältnis als gemeinhin im ganzen Abendlande angenommen wird. Ich möchte da besonders auf die aufschlußreichen Studien des Professors Sir Thomas W. Arnold, *The Old and New Testaments in Muslim Religions Art*, London 1932, hinweisen, die vielfach ganz neue Aspekte eröffnen.

Nach den Untersuchungen Hans Wegeners, der in der vorliegenden Veröffentlichung die eigentlich philologische und stilkritische Hauptarbeit geleistet hat, ist die Armenbibel von einem anonymen Zeichner in Venedig etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts angefertigt worden. Sie ist zweifellos nach einer Vorlage süddeutscher Herkunft kopiert

und bildet in der Reihe der Biblia Pauperum-Handschriften ein wichtiges Zwischenglied, wenngleich ihre zeichnerische Qualität nicht sonderlich hoch zu stehen scheint. Genetisch glaubt Wegener folgende Feststellungen vertreten zu können: „Die Konstantinopler Armenbibel ist die Kopie einer Handschrift, die sich direkt von einem unbekannten Kodex der westlichen Gruppe ableiten läßt. Der Urtyp der westlichen Gruppe wiederum zweigt um die Mitte des 14. Jahrhunderts von der Reihe der bayerischen Handschriften ab, deren Urtyp vor oder um 1300 von dem Original der Biblia Pauperum kopiert sein muß. Das 40 blättrige Blockbuch geht auf eine Vorlage zurück, die mit dem Vorbild des Rotulus in engster Verwandtschaft steht.“ Wenngleich manche Detailergebnisse der Untersuchung noch einen labilen Charakter haben mögen, indem sie mit nicht immer ganz schlüssigen Hypothesen arbeiten, so darf man doch in der Veröffentlichung ein bedeutendes Verdienst erblicken, da alle Aussagen mit der Vorsicht des gewissenhaften Forschers gemacht sind und die Labilität mancher Behauptungen auch eingestanden ist. Der geistesgeschichtlichen Auswertung der Armenbibeln ist ein wichtiges und in der philologischen Bearbeitung sehr sorgfältig fundiertes Material gegeben. Mustangültig ist der Lichtdruck der 41 Tafeln, die ein Nachprüfen der Untersuchungen bis in die Organisation der technischen Mache gestatten und dem, der das Original nicht aus eigener Anschauung kennt, die Voraussetzung zu einer weiteren Klärung der strittigen Fragen geben. Es darf

bei dieser Gelegenheit auch des Verlegers dankbarst gedacht werden, dessen Idealismus gerade in unseren Tagen für diejenigen verpflichtend sein sollte, die finanziell noch in der Lage sind, sich in den Besitz solcher Verlagswerke zu setzen. Er stärkt damit eine der gewaltigsten Stützen der deutschen Weltgeltung: die deutsche Wissenschaft. J. J. Morper

## DER TOTENTANZ IN DER MÖNCHSGRUFT ZU HACHENBURG

Die Geschichte der Stadt Hachenburg ist vielen Historikern schon ein lohnendes Arbeitsgebiet gewesen. Wertvolles Heimat- und Volksgut konnte durch die forschende Arbeit der Gelehrten sichergestellt werden. Und doch bietet sich dem suchenden Heimatforscher noch manches, das der Entdeckung und Aufklärung harret. Heute noch befindet sich, fast vergessen, unter der katholischen Kirche eine Gruft, in der die Mönche des einstigen Franziskanerklosters beigesetzt wurden, und die noch verhältnismäßig gut erhaltene Reste eines wertvollen und hochinteressanten Totentanzes birgt. Die geschichtlichen Angaben über das ehemalige Franziskanerkloster in Hachenburg sind recht abweichend. Nach den Angaben der Regierungsakten wurden die Franziskaner bereits im Jahre 1636, als Hachenburg an Osnabrück kam, von der Lan-



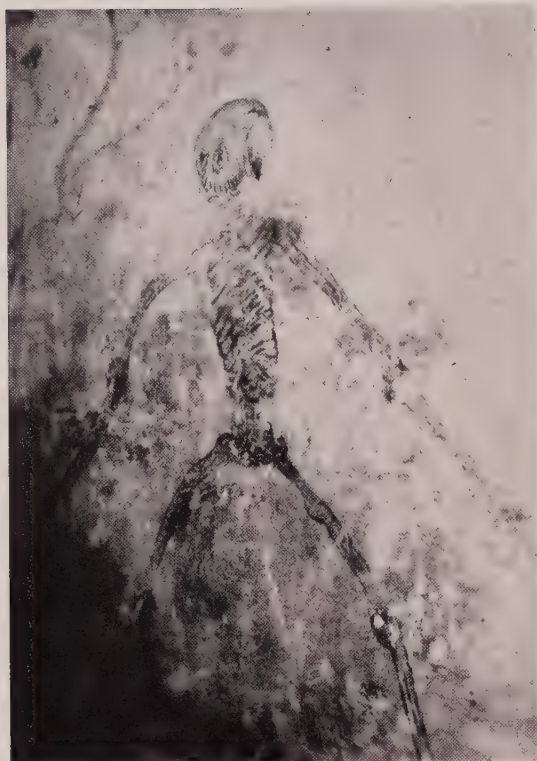
desregierung zur Pastorierung der Hachenburger Katholiken nach Hachenburg berufen. Die Gründung des Klosters erfolgte hiernach 1637/38. Ihre erste Heimstätte war ein herrschaftliches Haus, der katholische Gottesdienst wurde in der alten St. Nikolauskapelle des Schlosses abgehalten. Da die Kapelle im Laufe der Jahre sich als zu klein erwies, wurde der Wunsch nach einer größeren Kirche laut. Außerdem hatte die Gräfin Luise Juliana 1649 den öffentlichen Gottesdienst in der Schloßkapelle verboten. Der Kirchenneubau stieß auf große Schwierigkeiten. Erst nach einem heftigen Kampfe um die geistliche Jurisdiktion wurde er genehmigt. Der Graf von Kirchberg als Territorialherr machte auch Anspruch auf das Summepiscopat über die Katholiken seiner Grafschaft, ein Anspruch, dem die Franziskaner aus allgemein kirchenrechtlichen Grundsätzen widersprechen mußten. 1664 schenkte der katholische Graf Valentin Ernst den Franziskanern die am alten Markt gelegenen Häuser des Clasen Leuth und Langenbach. Das Haus von Clasen Leuth wurde zur Kirche umgebaut, die sich aber schon 1719 als viel zu klein erwies. Lange dauerte der Streit um den Neubau der Kirche und des Klosters. Schließlich griff P. Provinzial Angelinus Brinckmann in den Streit ein und ihm gelang es endlich, den Grafen umzustimmen, der 1732 seine Einwilligung zum Neubau gab. Der Grundstein wurde nach einer gleichzeitigen, von P. Medard Wolff geschriebenen, im Franziskanerkloster zu München befindlichen Chronik am 8. Juni 1734 gelegt. Die Grundsteinlegung erfolgte durch P. Godefridus Stüve, P. Provinzial Angelinus Brinckmann und den Guardian von Hachenburg, P. Markus Kern. Hundert Jahre waren also schon die Franziskaner in Hachenburg, bis sie ein ausreichendes Kloster mit Kirche bauen konnten. Die toten Mönche waren bisher auf dem Friedhof der Abtei Marienstatt beigesetzt worden. Um eine eigene Begräbnisstätte zu schaffen, wurde unter der neuen Kirche eine Krypta angelegt mit viereckigen Nischen, in der die toten Mönche beigesetzt werden konnten. Kirche und Kloster wurden von dem Limburger Hospitalverwalter Johann Martin Ulrici, der sich als Baumeister einen guten Namen gemacht hatte, erbaut. Er hat die ganze Kirche mit dem Kloster in Hachenburg nach seinen Plänen gebaut und verlangte dafür nur für sich, seine Frau und seine Kinder je ein feierliches Totenamt und von jedem Pater eine stille Messe nach deren Tod. Der gleiche Baumeister Ulrici hat nach der bereits erwähnten Chronik von P. Medard Wolff auch die Franziskanerkirche in Limburg umgebaut. Die Gruft ist in einem Brief des Provinzials vom 14. März 1736 erwähnt, in dem er bestimmt, daß nach den Anweisungen des Limburger Baumeisters Ulrici in cella inferiori unter der Kirche eine Gruft erbaut werden solle, „damit wir mit unseren Toten die Abtei Marienstatt nicht weiter belästigen müssen.“ 1737 war der Neubau vollendet.



OTAKAR SPANIEL UND V. H. BRUNNER: SANKT WENZEL  
GRÜNDET DIE KIRCHE ST. VEIT ZU PRAG

Noch 76 Jahre bestand das Kloster, bis 1813 die nassauische Regierung es mit den übrigen Klöstern des Herzogtums aufhob. Die Mönche, die in diesen 76 Jahren das Zeitliche segneten, wurden in der Gruft beigesetzt. Da in der ganzen Zeit, während der Franziskaner in Hachenburg weilten, 35 Mönche starben, von denen 16 bis zur Fertigstellung des Neubaus in Marienstatt begraben wurden, sind also 19 in der Gruft beigesetzt. Der erste, der in der Gruft beigesetzt wurde, war P. Guardian Markus Kern, der sie selbst erbaut hatte. Der letzte Todesfall ist aus dem Jahre 1811, also zwei Jahre vor dem Ende des Klosters, bekannt. 57 Jahre lang, von 1754—1811, war die Gruft die Begräbnisstätte des Hachenburger Franziskanerklosters. In dieser Zeit ist jener Totentanz entstanden, der heute noch die Wände der Krypta schmückt. Die Anordnung des Totentanzes ist die eines Reigens. Es wechseln in der Reihenfolge Knochenmann und Franziskaner. Am Anfang und Ende des Reigens steht jeweils ein Knochenmann mit der Sense in der knöchernen Hand (Abb. S. 308). Beachtlich ist dabei, daß der Knochenmann unverhältnismäßig viel größer ist als die Franziskaner, womit wahrscheinlich die Achtung vor der Majestät des Todes symbolisch angedeutet wurde. Ungeheuer ausdrucksvoll ist der tänzerische Schwung, mit dem der Knochenmann schreitet. Rechts und links faßt er mit seinen knöchernen





DER TOTENTANZ IN DER MÖNCHSGRUF  
ZU HACHENBURG. KNOCHENMANN MIT SENSE

Fingern die Hand eines Franziskanermönches, ihn mit sich führend in das Reich der Toten. Der Totenschädel des Knochenmanns ist in allen Fällen gleich, während die Köpfe der Franziskanermönche alle verschieden sind. So sieht man den Kopf eines sehr jungen Mönches neben dem bärtigen Antlitz eines alten Ordensmannes. Man darf annehmen, daß es sich hier um Abbildungen der toten Mönche handelt, die in der Gruft beigesetzt sind. Diese Annahme findet ihre Bestätigung in dem *Necrologium provinciae S. Elisabeth Thuringiae* des P. Gallus Haselbeck, das Mönche ausweist, dies sowohl in sehr jungen Jahren gestorben sind wie auch solche, die ein Alter von über 80 Jahren erreicht haben. Über den Künstler, der diesen Totentanz schuf, findet sich in keiner Chronik eine Kunde, man geht aber wohl nicht fehl, wenn man ihn in den Reihen der Mönche selbst vermutet. Die heute noch erkenntlichen, in allen Details sorgfältig ausgeführten Köpfe der Mönche setzen eine genaue Kenntnis der betreffenden Toten voraus. Hier hat ein unbekannter Meister vor 150 Jahren ein Werk geschaffen, vor dem wir heute noch bewundernd stehen. Die Krypta, die auch nach dem 1906 begonnenen Umbau der Kirche erhalten blieb, ist heute noch von dem Paterwend-Gäßchen zugänglich. Einige der Nischen, zwischen denen sich ebenfalls heute noch gut erhaltene Zeichnungen befinden, die einen Totenschädel über zwei gekreuzten Knochen darstellen, sind aufgebrochen, so daß man in den offenen Nischen die Gebeine der seit 150 Jahren hier ruhenden Mönche sehen kann.

150 Jahre sind vergangen. Glück und Unglück der Zeitgeschichte sind an der Krypta vorbeigerauscht, in der die toten Mönche schlafen und in der uns das Werk eines unbekannten Meisters mahnt: Heute wie damals führt der Tod den Reigen. Ad. Meuer

## Bücherschau

Hermann Egger, Francesca Tornabuoni und ihre Grabstätte in S. Maria sopra Minerva (Römische Forschungen des Kunsthist. Institutes Graz, herausgegeben von Hermann Egger, Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1934).

Diese den Freunden und Förderern des Kunsthist. Institutes Graz gewidmete Publikation bringt einige wertvolle Forschungsergebnisse aus dem Gebiet der römischen Frührenaissance.

Auf fol. 40 v. des I. Bandes der von Chr. Hülsen und Herm. Egger herausgegebenen, im Berliner Kupferstichkabinett befindlichen „Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck“ sieht man die Ansicht eines Grabmonumentes und daneben eine Detailstudie nach einem anderen. Wäre jenes Grabmal vorhanden, so würde es sich allergrößter Wertschätzung erfreuen, denn abgesehen von der anmutigen Erscheinung und Haltung der liegenden Frauengestalt tritt hier noch ein ganz außergewöhnliches Motiv hinzu: ein Wickelkind, auf dem Leibe der Verstorbenen ruhend, noch im Tode von ihr sorglich mit beiden Händen umfaßt. In der großen Reihe der Grabmonumente der italienischen Frührenaissance findet sich nur ein einziges Mal Mutter und Kind vereinigt: es ist das Grabmal der Mariä Camponeschi in S. Bernardino in Aquila von dem aus den Abruzzen stammenden Silvestro dell'Aquila.

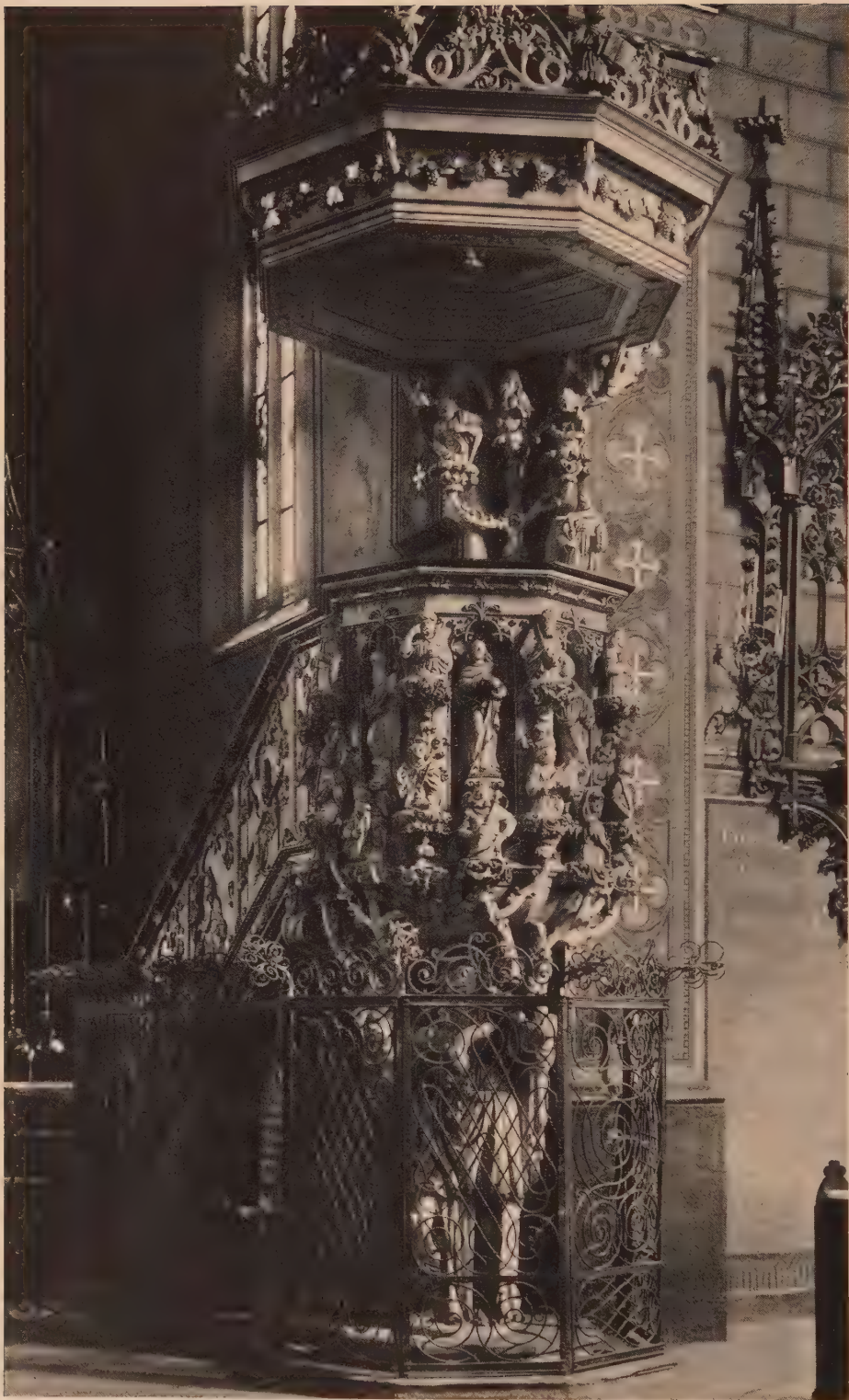
Schon 1913 hat Egger dieses von Heemskerck gezeichnete Grabmal Mino da Fiesole, zumindest seiner Werkstatt, zugeschrieben, veranlaßt durch die auffallende Ähnlichkeit im Aufbau mit dem Denkmal des Kardinals Niccolò Fortiguerra in S. Cecilia in Trastevere, einem gesicherten Werke Minos. Nun konnte Egger die Detailstudie des zweiten Grabmales (Ecke eines Frührenaissance-Sarkophages mit sphinxartigem Fuß) identifizieren. Es ist die linke Ecke des von Mino selbst ausgeführten Sarkophages des Francesco Tornabuoni in der Kapelle di San Giovanni Battista in S. Maria sopra Minerva, die Giovanni Tornabuoni, der Leiter der römischen Filiale der Bank der Medici als Grabstätte seiner 1477 verstorbenen Gemahlin Francesca di Lucca Pitti hatte ausgestalten lassen.

Die Durchsicht der von Pietro Egidio herausgegebenen „*Liber anniversariorum*“ führte zu dem überraschenden Ergebnis, daß die bisher von der Verrocchio-Forschung (H. Mackowsky und C. v. Fabriczy) angegebene Überführung der Leiche der jungen Frau nach Florenz nicht stattfand, sondern daß sie in S. Maria sopra Minerva in Rom ihre letzte Ruhestätte bekam. Zugleich konnte Egger auf den von Alfred v. Reumont veröffentlichten Brief ihres Gatten an Lorenzo de Medici hinweisen, aus dem hervorgeht, daß die junge Frau während der Geburtswunden verschieden ist und daß das Kind auf operativem Wege aus dem Mutterleibe genommen werden mußte. Das später als epitaffio memoriale von Verrocchios Schüler ausgeführte Relief im Bargello in Florenz findet durch diesen Brief eine andere Deutung als sie noch P. Schubring in seiner „*Italien. Plastik des Quattrocento*“ (Wildpark-Potsdam, Athenaionverlag) gibt. Gleichzeitig gelang es Egger, die Standorte der beiden Mino-Sarkophage anzugeben. Das zwei Jahre später errichtete ihres Neffen Francesco war zweifellos über dem heute verschollenen angeordnet, woraus sich auch die übertrieben schräge Lage der Francescofigur erklärt, die fast herabzurutschen droht. Vorzügliche Bildbeigaben erhöhen den Wert dieser ausgezeichneten Studie.

Bruno Binder







MICHAEL KERN: KANZEL IN DETTELBACH (UNTERFRK.). 1626

# DIE ENTWICKLUNG DER SÜDDEUTSCHEN KANZELTYPEN DES 17. JAHRHUNDERTS

Von ANNEMARIE HENLE

Für das ganze 17. Jahrhundert gelten typische Formen der Kanzelgestaltung, die mit geringen Abwandlungen in allen Gebieten Deutschlands die gleichen sind. Diese verhältnismäßig große Ähnlichkeit der Typen erlaubt, im folgenden einige ausgeprägte Beispiele aus der Fülle des Gesamtmaterials herauszugreifen. Als Teilgebiet soll in diesem Abschnitt die süddeutsche Kunst, mit besonderer Berücksichtigung der bayerisch-fränkischen, behandelt werden, ohne damit eine strenge geographische Abgrenzung durchzuführen. Auch wichtige Werke benachbarter Länder sollen herangezogen werden.

Die klare Unterteilung der Kanzeln in Stockwerke und die rahmenmäßig abgeschlossene Begrenzung der einzelnen Teile fallen zunächst auf. Der Zusammenhang zwischen Korpus und Schalldeckel ist locker und wird nur in wenigen Fällen von Karyatiden gebildet. Die einzige Verbindung ist meistens der Pfeiler, an dem Korpus und Schalldeckel angebracht sind. Bei den verschiedenen Möglichkeiten ihrer Gestaltung besteht auch zwischen Korpus und Sockel immer eine deutliche Trennung.

Der Kanzelbecher ist polygonal, seine einzelnen Felder sind als gesonderte Bildflächen behandelt und mit Flachreliefs gefüllt, während vollplastische Figuren, Säulen oder Volutenbildungen die Gelenke herstellen. Der tektonische Aufbau wird nicht im geringsten von der ornamentalen Form beeinträchtigt. Die Kanzel ist ein Architekturmikrokosmos, der seinerseits in weitere Mikrokosmen zerfällt.

Das Ornament besitzt lediglich die Bedeutung, die ihm überhaupt an irgendeinem Bestandteil der Architektur zukommen kann. An dieser Stelle ist vielleicht der Unterschied zwischen der Kanzel des 17. und der des 18. Jahrhunderts am deutlichsten zu erkennen.

Im 18. Jahrhundert greift das Ornament immer tiefer und unlöslicher in die Großform der Architektur ein. Die Kanzel kann rein ornamentalen Charakter tragen und doch zugleich selbstständiger Bestandteil der Architektur sein.

Zur Erklärung des Gesagten dient am besten eine Reihe von main-fränkischen Werken, zumal dieses Gebiet eingehender als die meisten anderen untersucht wurde. Außerdem ist ein großer Teil der ursprünglichen Kunstdenkmäler erhalten und ein ausschlaggebendes Vorbild in der ehemaligen Kanzel der Würzburger Universitätskirche<sup>1)</sup> (1588 von Georg Robyn, einem direkten Schüler des Floris) bekannt. Das Schema dieser Kanzel ist nur von dem Flamen und seinen Nachfolgern in Franken verwendet worden und kommt sonst in Deutschland und in den Niederlanden nicht vor<sup>2)</sup>. Neben der Bevorzugung von Steinformen (die um so auffällender ist, als sie sich auf ganze Bildhauerfamilien erstreckt) ist also die typische Gestaltungsweise der Würzburger Kanzelerbauer bemerkenswert. Das polygonale Kanzelbecken dieses Typs ruht auf einem viereckigen Schaft, der von Figuren umstellt ist, oder auf einer Tragfigur. Seine Felder sind mit erzählenden Reliefs gefüllt, zwischen denen Statuetten gleichsam die Funktion von Scharnieren ausüben. Der figürliche Schmuck überwiegt gegenüber dem ornamentalen. Dieser beschränkt sich auf Betonung und Verbindung der Eckpunkte, auf Rahmenfüllungen und herabfließende Formen. Der additive Charakter dieser Gebilde erlaubt ein Ablösen und Selbständigmachen jedes einzelnen Teiles. Die meisten Werke, welche auf die Kanzel des Georg Robyn zurückgehen, wurden von Mitgliedern der Familien Juncker, Kern und Lenkhardt<sup>3)</sup> geschaffen. Ihre Entstehungszeit liegt zwischen 1602 (Aschaffenburg, Stiftskirche<sup>4)</sup>) (Abb. S. 311) und 1635 (Milttenberg, Pfarrkirche<sup>5)</sup>). Das erste Datum bezeichnet die ungefähre Aufstellung eines der Hauptwerke von Johannes Juncker.

<sup>1)</sup> Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 257 ff. — <sup>2)</sup> Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 257 ff. „Im heutigen Belgien scheinen sich nennenswerte Kanzeln der Renaissance überhaupt nicht erhalten zu haben, in Holland sind in Delft (1548) und im Haag (1550) fußlose Wandkanzeln in der Art des Benedetto da Maiano, in Enkhuysen (1568) und Herzogenbusch (1565–70) bizarre Schreinergebilde.“ Vgl. Galland, Holländische Baukunst, S. 80 ff., und Hedicke, Floris, S. 210, 211. — <sup>3)</sup> Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 368. Am bedeutendsten: Nikolaus Lenkhardt Kanzel in Rothenfels am Main (1616), Inventar Unterfranken IX, Fig. 76, 77. — <sup>4)</sup> Inventar Unterfranken XIX, Taf. II, VI, VII, Fig. 30, 31, vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 256 ff. — <sup>5)</sup> Inventar Unterfranken XVIII, Fig. 178. Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 321. Ausführung und Komposition unbedeutend. Reliefs nach Zeichnungen.



Die Kanzel wurde laut Inschrift zum Gedächtnis des Kanonikus Andreas Weber errichtet, der 1599 starb. Auch die Statue seines Patrons, des hl. Andreas, weist auf den Verstorbenen. Sie steht neben St. Peter und Alexander vor dem viereckigen Schaft.

Der eigentliche Schaft ist verkleidet und ruht auf Engelsköpfen und einer Fußplatte. Voluten quellen aus ihm hervor und vermitteln über den Köpfen der Figuren den Übergang zum geschweiften Sockel. Dieser ist mit Beschlägwerk und Engelsköpfen auf Voluten geschmückt. Reiche Fruchtschnüre verbinden beide und verleihen zugleich dem unteren Rand des Korpus den Charakter der freihängenden Endigung, worin eine spezifisch manieristische Vorliebe für hängende Formen zu sehen ist. Die abgerundete Kanzelwandung ist in Reliefs eingeteilt, die in perspektivisch verkürzter Darstellung biblische Szenen aufweisen.

(Samson trägt die Tore Gazas; Christus in der Vorhölle; Jonas wird vom Walfisch ans Land gebracht; die Auferstehung Christi<sup>1</sup>).

Zwischen den Flachreliefs stehen Statuetten aus Alabaster, die durch Sockel mit Attributen und von Rollwerk umrahmte Schrifttafeln als Christus Salvator und Evangelisten kenntlich gemacht sind. Über den als malerische Bildfelder gearbeiteten Reliefs sind Lünetten mit Halbfiguren der Kirchenlehre angebracht, zwischen denen Engelsköpfe in ornamentaler Bindung hervorblicken. Einen Schalldeckel besaß diese Kanzel, wie fast alle main-fränkischen, mit Ausnahme der Würzburger Domkanzel, wohl nicht, und wenn, vermutlich einen sehr einfachen. Der heutige ist eine Spätrokokobildung aus Holz, während die übrige Kanzel aus Sandstein mit Marmoreinlagen und figürlichem Schmuck aus Alabaster besteht. Die Treppe ist noch nichts anderes als eine technische Notwendigkeit und weit davon entfernt, den Korpus gleichsam emporzutragen. Während die Kanzel des 17. Jahrhunderts sich im wesentlichen aus ihrem Schaft aufbaut, kann die des 18. Jahrhunderts aus dem Schwung der Treppe von der Seite her entwickelt werden. Das statische Moment ist gegenüber dem folgenden Jahrhundert von großer Wichtigkeit. Verwandte Formen ließen sich unter den kunstgewerblichen Gegenständen der gleichen Zeit aufweisen, zu nennen wären etwa Kelchformen.

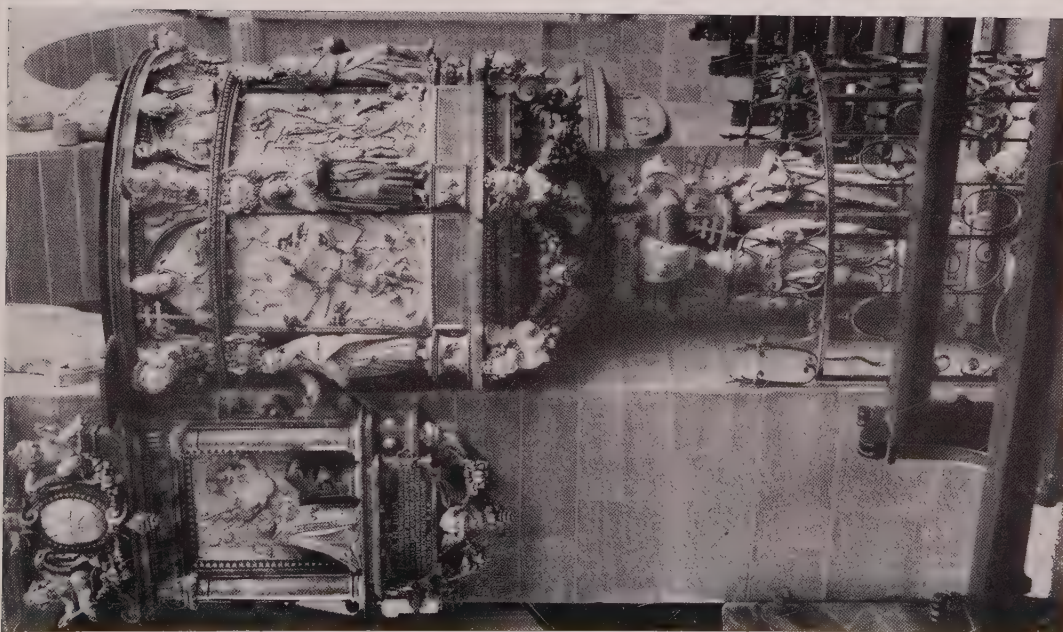
Die Kanzel desselben Meisters in der Aschaffenburg<sup>2</sup> (1618) weist bei größter Ähnlichkeit im Gesamtcharakter stilistische Eigentümlichkeiten auf, die Bruhns<sup>3</sup> auf den Einfluß Hubert Gerhards zurückführt. Vor allem läßt sich eine stärkere Gedrängtheit und Bewegung der Figuren feststellen. Am Treppenaufgang befinden sich ein architektonischer Vorbau, der dieselben additiven Merkmale wie die Kanzel selbst zeigt. Ein Werk des Zacharias Juncker in der Miltenberger Pfarrkirche<sup>4</sup>, 1635 entstanden, gehört dem gleichen Typus an.

Zeitlich zwischen den beiden Kanzeln des Johannes Juncker liegt die des Würzburger Doms<sup>5</sup> (1609) von Michael Kern, der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeit Würzburgs im 17. Jahrhundert. Das Werk wird durch den Kontrast von monumentaler Gesinnung in der Großform und von starker Häufung kleinfiguriger Bestandteile charakterisiert (Abbildung S. 311).

Der Hauptunterschied gegenüber den Aschaffenburg<sup>2</sup> Kanzeln zeigt sich in der veränderten Sockelgestaltung und in dem erhaltenen mächtigen Schalldeckel tischlermäßiger Prägung. Das Motiv der Basis des Schaftes ist in anderer Weise gelöst. Es ist eine mehr dynamische Form gefunden, eine Doppelkraft wirkt dergestalt, daß der eigentliche Schaft von vier Voluten

<sup>1</sup>) Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 256 ff. Graphische Vorbilder für die Reliefs: Dürers Holzschnitt für die Höllenfahrt; Virgil Solis für Samson; Dirck Barendsz für Jonas (2 Kompositionen); Rodlein für die Auferstehung. Vielleicht sind diese Vorlagen schon von Robyn benutzt worden. Für die Ornamentik sind die Hauptelemente des Florisstils maßgebend: Rollwerk, Kartuschen, Bandornamente, Karyatiden, Masken, Engelsköpfe und Fruchtschnüre. — <sup>2</sup>) Inventar Unterfranken XIX, Taf. 34, 35, Fig. 191, 198, 199. Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst, Abb. 310. — <sup>3</sup>) Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 285, Abb. 81. Pinder (Plastik des deutschen Barock, Kolleg SS., 1931) weist auf die gleiche dekorativ-ornamentale Auffassung bei den Putten von Hans Konrad Asper an den Schranken zum Hochaltar des Salzburger Doms hin. — <sup>4</sup>) Inventar Unterfranken XVIII, Fig. 178. Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 321. — <sup>5</sup>) Inventar Unterfranken XII, Taf. 3, Fig. 33. Steinmetzarbeit von Jobst Pfaff, Fassung von Michael Heuslein. Schalldeckel von Konrad Vischer. Am Korpus Reliefs der Passion, in den Nischen des Schaftes die Kirchenlehrer. Am Geländer, Portal und Schalldeckel Tugendfiguren. Reiches Beschlägornament. Plumpe Treppe mit Tor. — Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 391. Die Stützenform der main-fränkischen Kanzeln kommt bei Kerns Lehrer, Jakob Müller aus Heilbronn, vor, dann an Brunnen-säulen, z. B. in Leonberg, Reutlingen, an Renaissancebrunnen der Schweiz. Die Kanzeln in Forchtenberg, Künzelsau und Langenberg ruhen auf dicken Balustersäulen. — Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 385 ff. Kanzeln von Michael Kern: 1609 Würzburg, Dom (archival. gesichert); 1610 Forchtenberg, Pfarrkirche; 1617 Künzelsau, Pfarrkirche (Werkstatt); 1626 Dettelbach, Wallfahrtskirche (archival. gesichert). Vgl. Gradmann, Die Kerns, S. 107. Kanzel in Künzelsau (bezeichnet 1617) neu zugeschrieben.





Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg  
JOHANNES JUNKER: KANZEL IN DER STIFTSKIRCHE  
ZU ASCHAFFENBURG. 1607



Phot. Gundemann, Würzburg  
MICHAEL KERN: KANZEL IM DOM ZU WÜRZBURG  
1609—1610



eingeklemmt ist und sich gegen den Boden stemmt. Die halb ruhenden Gestalten der Evangelisten<sup>1)</sup> wirken im Verhältnis sehr klein, ohne jedoch die Festigkeit des ganzen Aufbaues zu beeinträchtigen.

Noch strenger als in den vorigen Werken ist die Tektonik des Aufbaues hervorgehoben, die horizontale Schichtung durchgeführt. Es muß betont werden, daß entsprechend der Seitenzahl des Polygons ebenso viele Seitenansichten der Kanzel möglich sind und nur von äußer-künstlerischen Gesichtspunkten eine vor der anderen ausgezeichnet werden kann.

Die Friedhofskanzel in Sommerhausen<sup>2)</sup> (1609) gehört stilistisch dem gleichen Typ an und soll nur als Besonderheit fränkisch-protestantischer Kanzelgestaltung erwähnt werden. Sie ist mit Flachreliefs und Wappen geschmückt, mit einer gedeckten Arkade für die Versammlung verbunden und dient als Ersatz für eine Friedhofskirche. Wie die in den folgenden Abschnitten zu besprechenden Moseskanzeln stammt auch diese Bildung aus Sachsen (Abb. S. 313).

Neben der reinen Ausprägung des geschilderten Typus gibt es einen anderen, der stark gotisierende Züge aufweist<sup>3)</sup>. An Stelle der horizontalen Übereinanderschichtung findet sich dort ein Aufwachsen, das wörtlich genommen und vergegenständlicht ist und so eine enge inhaltliche Verbindung aller Teile bewirkt. Die Voraussetzungen dieser Form sind in der Aschaffener Kanzel gegeben; die gotisierende Art erreicht nur ein Überspinnen des Kerns, während äußerlich scheinbar eine größere Einheit erzielt ist.

Ein ausgeprägtes Beispiel dieses gotisierenden Typus bietet die Kanzel in Dettelbach<sup>4)</sup> (1626), aus der Werkstatt des Forchtenbergers Michael Kern. Der Sockel wird von einer einzigen Figur, dem Stammvater Jesse, gebildet, aus dessen Brust die vielverzweigte „Wurzel“ emporstrebt. Wachsend überzieht sie den polygonalen Korpus, verbindet ihn sogar mit dem Schalldeckel und trägt die bekrönende Figur der Maria mit dem Kinde. Zahlreiche Halbfiguren der Stammväter Christi stehen auf Blattkonsolen an den Gelenkstellen des Korpus und an der Rückwand, lebendig bewegt und gleichsam von innen herausgetrieben. Die Zwischenfelder sind ausgehöhlt, die Materie ist fortgenommen. Die Flachreliefs der Würzburger Kanzel sind hier durch die vollplastischen Figuren Christi und der Evangelisten, die in tiefen Nischen stehen, ersetzt. Auch dies ist ein Symptom der Gotisierung. Die Treppenbrüstung zeigt in Flachreliefs die lateinischen Kirchenväter<sup>5)</sup> (Kunstdrucktafel).

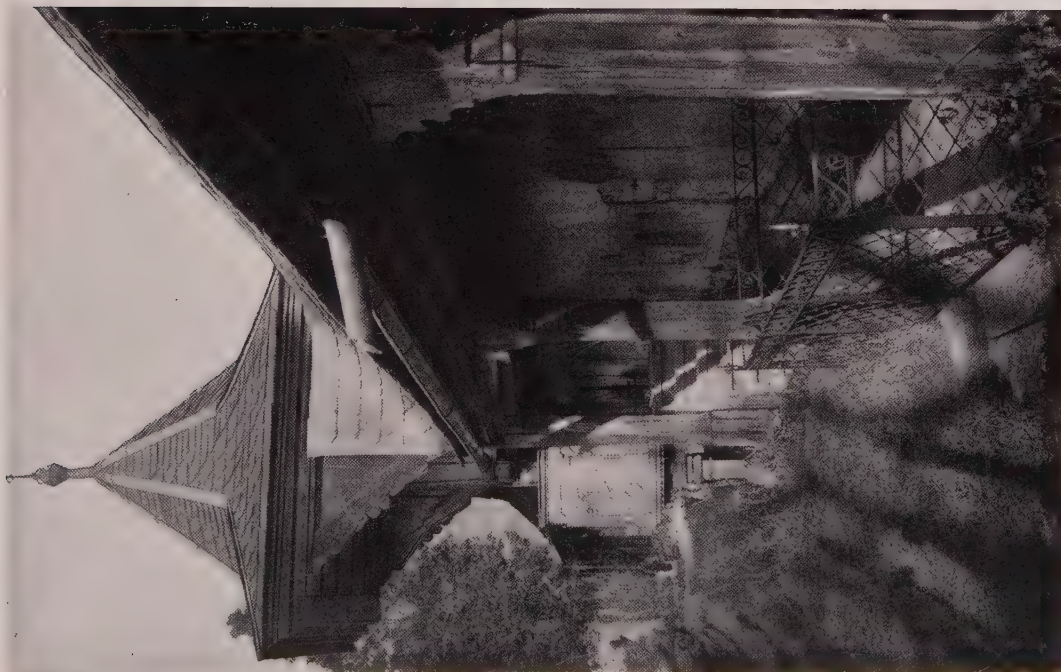
Die Elemente der Gotik und Spätrenaissance verbinden sich zu einem neuen Gebilde, das von beiden charakteristische Züge trägt. Bei flüchtigem Anblick scheinen die Merkmale bodenständiger Tradition zu überwiegen. Doch zugleich erklärt sich die Entwicklungstendenz, die nach der restlosen Übernahme fremder Einflüsse nun eine Assimilierung beginnt. Als deutlichster Fortschritt zeigt sich das Fehlen von Flächen an der Dettelbacher Kanzel (nur die Treppenwandung weist sie auf, doch auch ohne strengere architektonische Gliederung). Rückblickend von dieser Spätform stellt sich die Würzburger Kanzel als ein im reinen Reliefstil gearbeitetes Gebilde dar, in dem jedes Feld eine eigene Sehebene darstellt. Sie ist darin einer Frührenaissanceschöpfung, etwa Benedetto da Maianos Kanzel in S. Croce, vergleichbar (Abb. S. 313).

Die Kanzel in Ermreuth<sup>6)</sup> (um 1680) beweist das Vorhandensein ähnlicher Entwicklungstendenzen in einem Gebiet, das zweifellos italienisierenden Einflüssen (in der flämischen Filiation) weniger zugänglich war als das Würzburger. Sie vertritt den in Mittelfranken häufigen Typ der „Moseskanzeln“<sup>7)</sup> s. S. 320, ist aus Holz geschnitzt und weicht in keiner Weise

<sup>1)</sup> Sie gehen auf Michelangelos in dieser Zeit viel verwendeten Gedanken der Mediceer-Gräber zurück und sind als Motive des Florisstils in den Formenbereich Kerns gelangt. Vgl. Kanzel in Trier v. Rupprecht Hoffmann (1570—72). Hieronymus und Augustinus sind Kopien des 19. Jahrhunderts. —

<sup>2)</sup> Inventar Unterfranken I, S. 237. Vgl. Funk, Unterfränkische Friedhofskanzeln, Abb. 4, 5, 6. Die älteste datierte Friedhofskanzel befindet sich in Prichsenstadt (1605). — <sup>3)</sup> Charakteristisches Beispiel einer gotischen Kanzel in Karlstadt, 1523. Aus der Werkstatt Tilmann Riemenschneiders. Inventar Unterfranken VI, Taf. 6, Fig. 62, 63, 64, 65. — <sup>4)</sup> Inventar Unterfranken II, Taf. 10. Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 412 ff. Anregung zu den 27 Büsten wahrscheinlich von Gerhard de Jode, 8 Blatt zu je 3 Figuren. Vgl. Knapp, Mainfranken, S. 89. Vgl. Gradmann, Die Kerns. Jesse auch an der Kanzel in Villach (Kärnten). —

<sup>5)</sup> Vgl. den ebenfalls stark gotisierenden Entwurf für die Kanzel in Schweinfurth (Wien, Österr. Museum für Kunst und Industrie) 1694 v. Joh. Caspar Schneider. Vgl. Mayer, Barockkanzeln, Abb. VIII a. Ausgeführtes Werk (1694) vgl. Inventar Unterfranken XVII, Fig. 21. — <sup>6)</sup> Oberfranken. Nach Mitteilung von Pfarrer Berger aus Waltersbrunn, Post Ermreuth und Herrn Dr. Nagel, Nürnberg, sind keinerlei Angaben über den Verfertiger der Kanzel vorhanden. — <sup>7)</sup> Kanzeln dieses Typs sind im ehemaligen markgräflichen Gebiet häufig, überhaupt in protestantischen Gegenden. In Süddeutschland kommen sie sonst nicht vor. Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 549. Tragfiguren sind im protestantischen



FRIEDHOFKANZEL IN SOMMERHAUSEN  
BEZ.-A. WÜRZBURG (UFRK.). 1609



BENEDETTO DA MAIANO. KANZEL IN S. CROCE, FLORENZ  
UM 1475  
Phot. Alinari, Florenz



von der charakteristischen Formgebung des 17. Jahrhunderts ab (Abb. S. 315). Die handwerklich gearbeitete Gestalt des Moses trägt auf der Schulter ein loses Gefüge aus blattartig geschweiften Bildungen, die sich ausbreiten und zu den Gelenkstellen des Korpus führen. Diese sind durch vorgestellte gedrehte Säulen auf Volutensockeln betont, zwischen denen Figuren in flachen Nischen stehen. Die Felder schließen unten mit Engelsköpfen und Blattwerkschnitzerei, oben mit unregelmäßigem, stark vorkragendem Gebälk ab. Der Schaldeckel stellt ebenso wie der Sockel keine feste Masse dar, sondern er ähnelt einer durchbrochenen Kuppel oder Krone.

Gegenüber der wirkungsvolleren Dettelbacher Kanzel fehlt hier die gotisierende äußere Formensprache, das einheitliche versinnbildlichte Wachsen des Ganzen. Die Vertikalisierung hingegen ist noch stärker betont, die architektonische Struktur tritt klarer hervor. Von einem Überspinnen der Form kann nicht die Rede sein. Das gotisierende Element beschränkt sich auf die Durchzeichnung der struktiven Linie.

Die buntgefaßte Kanzel in Markterlbach<sup>1)</sup> (Abb. S. 316 u. 317) ist 1621 aus der Werkstatt des Georg Brenck hervorgegangen und bildet eine Synthese aus den beschriebenen Typen. Die Durchzeichnung der struktiven Gliederung ist die gleiche wie an der Kanzel in Ermreuth, und zwar wieder am deutlichsten in den freischwebenden Rippen des Sockels, die Tugenden darstellen und in ihrer Bildung Leuchterweibchen ähnlich sehen. Im übrigen die hauptsächlichsten Merkmale des Zeitstiles: der additive Charakter, der Aufbau aus Mikrokosmen, die durchgebildeten Details.

Der Schaft unterscheidet sich von den bisher betrachteten in einem wesentlichen Punkt. Während in Dettelbach ein Herauswachsen des ganzen Korpus aus der Tragfigur inhaltlich und formal zur Darstellung gebracht ist, während in Ermreuth von der Schulter des Trägers die struktive Gliederung ausgeht, ist in Markterlbach ein Wegdenken der Figur möglich<sup>2)</sup>. Die unbewegt, säulenhaft stehende Gestalt des Moses versinnbildlicht in keiner Weise die Funktion des Tragens. Der Korpus kann an der Wand oder an einem Pfeiler hängend vorgestellt werden, wie es bei der Wasserburger Kanzel, die als süddeutsches Beispiel noch besonders behandelt werden soll, tatsächlich der Fall ist. Der Schaldeckel zeigt eine bisher in Franken nicht beobachtete Form. Das Gebilde gleicht einem offenen Säulentempel, der für die Aufstellung von Statuen Raum gibt. Auf dem flachen, polygonalen Deckel erhebt sich ein gewölbter Sockel, der das laternenartige Gebäude mit der darin stehenden vollplastischen Figur trägt. Dies wird wieder von einer Kuppel mit der bekronenden Statuette des Christus Triumphator überdacht. Auch an diesem Schaldeckel sind alle Gelenkstellen und Kanten des architektonischen Gebildes deutlich betont, und zwar so, daß sie als Standorte der Apostel- und Engelsfiguren gewählt sind. Voluten und Schnitzwerk vermitteln den Übergang der einzelnen Teile, Engelsköpfe betonen jeweils die Mitte eines struktiven Gliedes. Die Figuren sind freie Endigungen architektonischer Formen; sie halten sich starr an ihre Funktionen und können kein Eigenleben führen, keine Bühne für ihre Bewegungen gewinnen.

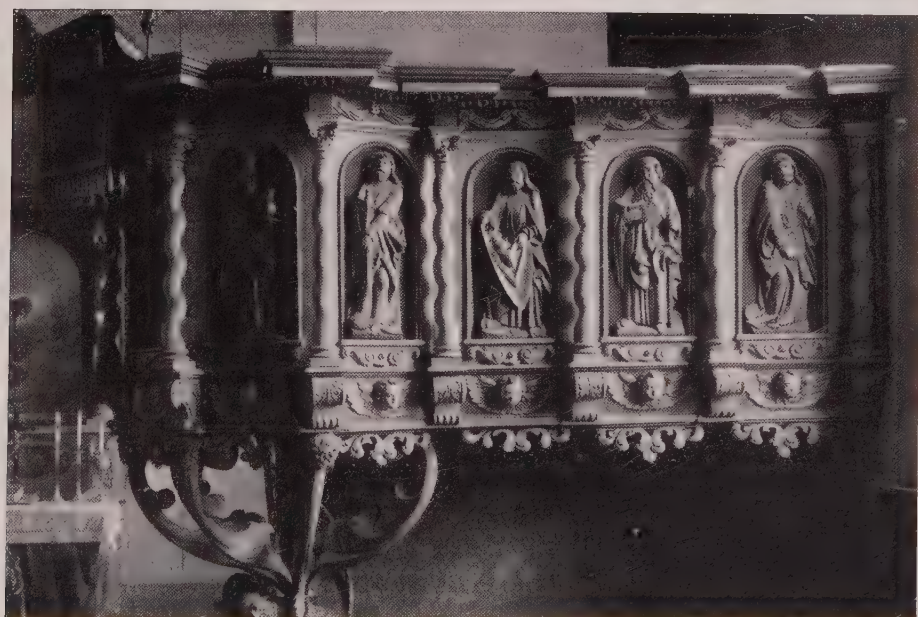
Die Formate sind so gewählt — z. B. oben die niedrigen Endigungen der Engelsstatuetten —, daß das Ganze sich in eine reine Pyramidenform einpaßt. Das Auge des Betrachters bewegt sich von einem Sockel zum anderen, von einer Horizontalen zur nächst höheren.

Es ist bezeichnend, daß das Figurale am Schaldeckel in völlig anderer Weise Verwendung findet als am Korpus; unten ist es Füllung, oben stellvertretendes Glied der Architektur. Der Wechsel der Formen erhält seinen Sinn durch die verschiedenen Bedingungen, die sie am Korpus und an dem tabernakelartigen Schaldeckel erfüllen müssen. Der Korpus ist als Basis mit geschlossener Form, als kompakter Kern mit strenger Rahmung der Felder behandelt. Das Figurale kann daran nur als bildmäßige Relieffüllung Platz finden. Der Schaldeckel ist als Aufsatz ausgeführt, als turmartige Auflösung der festen Architekturform, als freie Endigung,

Norddeutschland sehr häufig. Ältestes Beispiel in Strehla (1565). Nach Mitteilung von Dr. Heinrich Zimmermann befindet sich im Kirchenbau des Germanischen Museums eine Kanzel des 17. Jahrhunderts, die angeblich aus einer Nürnberger Kirche stammt, mit einer Tragfigur aus Fürth vereinigt. Diese Figur (Moses) ist um 1700 entstanden. Abb. nicht vorhanden. Vgl. Mayer, Barockkanzeln, S. 174 ff. —

<sup>1)</sup> Mittelfranken, Bez.-Amt Neustadt a. d. Aisch. Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 439. 1717 und 1875 renoviert. Weitere Kanzeln von Georg Brenck: Windsheim (1600 zerstört); Egersheim (1603); Darstadt (um 1613); Giebelstadt (1613); Herchsheim (1613); Sommerhausen (1619—21); Windsheim (1621 bis 22). Vgl. Wilhelm Funk, Moseskanzeln aus der Werkstatt des Georg Brenck (Fränkische Monatshefte 1929). Die Kanzel wurde 1621 von Georg Brenck für die Johanniskirche in Ansbach geliefert. 1716 wurde sie nach Markterlbach verkauft. An der Treppenwange sind das Monogramm G. B. und die Jahreszahl zu lesen. — <sup>2)</sup> Vgl. die Kanzel in Kirchhaslach, B. Schwaben, B.-A. Illertissen (1681), die eine Art Übergang zur stützenlosen Form in der Gestalt des schwebend zugleich Korpus und Wand berührenden Engels gibt. Abb. vgl. Hans Kiener, Kal. bayer. u. schwäb. Kunst, Jh. 1932.





Phot. Dr. Nagel, Nürnberg

KANZEL IN ERMREUTH, BEZ.-A. FORCHHEIM (OFR.). UM 1680





AUSSCHNITT VON DER KANZEL IN MARKTERLBACH. 1621

und dementsprechend werden die echten Architekturglieder (Säulen) durch beweglichere figürliche Bildungen ersetzt.

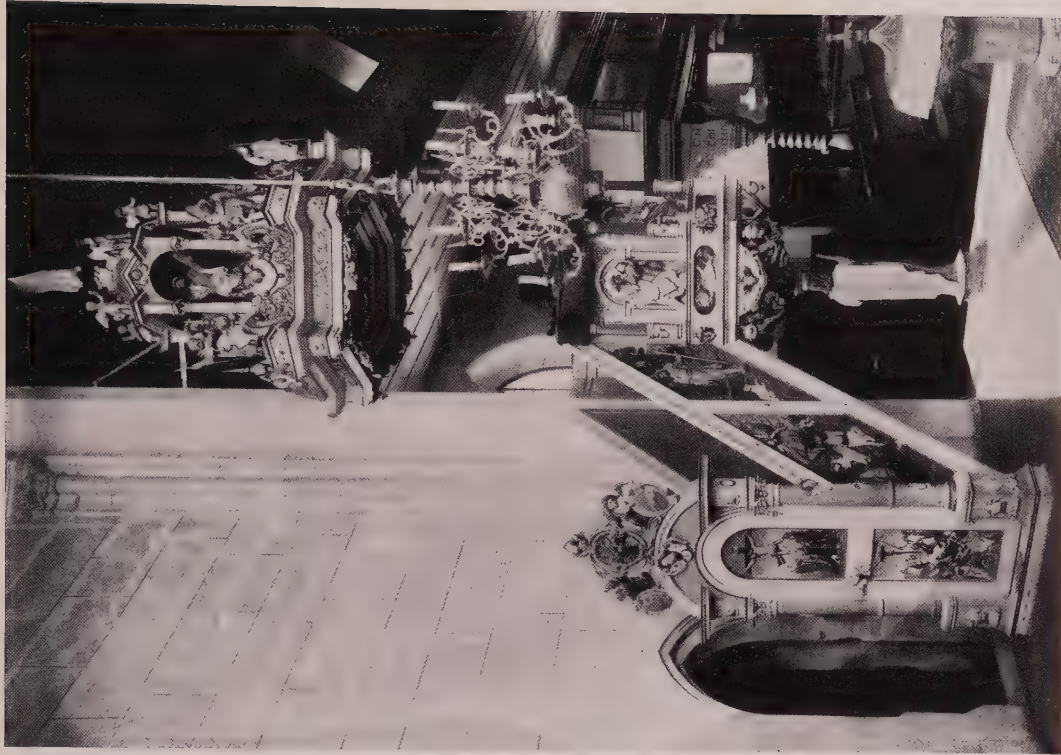
Dazu kommt noch der Reiz der ornamentalen Belebung, der durch die wechselnde Entsprechung von offenen und geschlossenen, leichten und beschwerten Formen ausgelöst wird. Im Detail ist die Differenziertheit der stehenden und schwebend hängenden Teile der Kanzel ausgewogen und es besteht ein Gleichgewicht aller Formen.

Es ist vielleicht instruktiv, diese Möglichkeit mit einem Extrem des 18. Jahrhunderts zu vergleichen<sup>1)</sup>. In einem Entwurf von Ignaz Günther, 1750—56, Germanisches Museum-Nürnberg, wird nicht mit der Kontrastierung von Schwer und Leicht, von Sockelbildung und Aufsatz gearbeitet, sondern die Tendenz zur Erleichterung trägt das ganze Gebilde in einem einzigen einheitlichen Schwung, ohne Zäsur, empor und löst es auf.

Von Georg Brenck ist eine Anzahl weiterer Kanzeln bekannt, die durch ihre Tragefigur und die vielfach erhaltene ursprüngliche Bemalung charakterisiert werden. Die um 1619—21 entstandene Kanzel in Sommerhausen<sup>2)</sup> (Abb. S. 318, 319) ist im 18. Jahr-

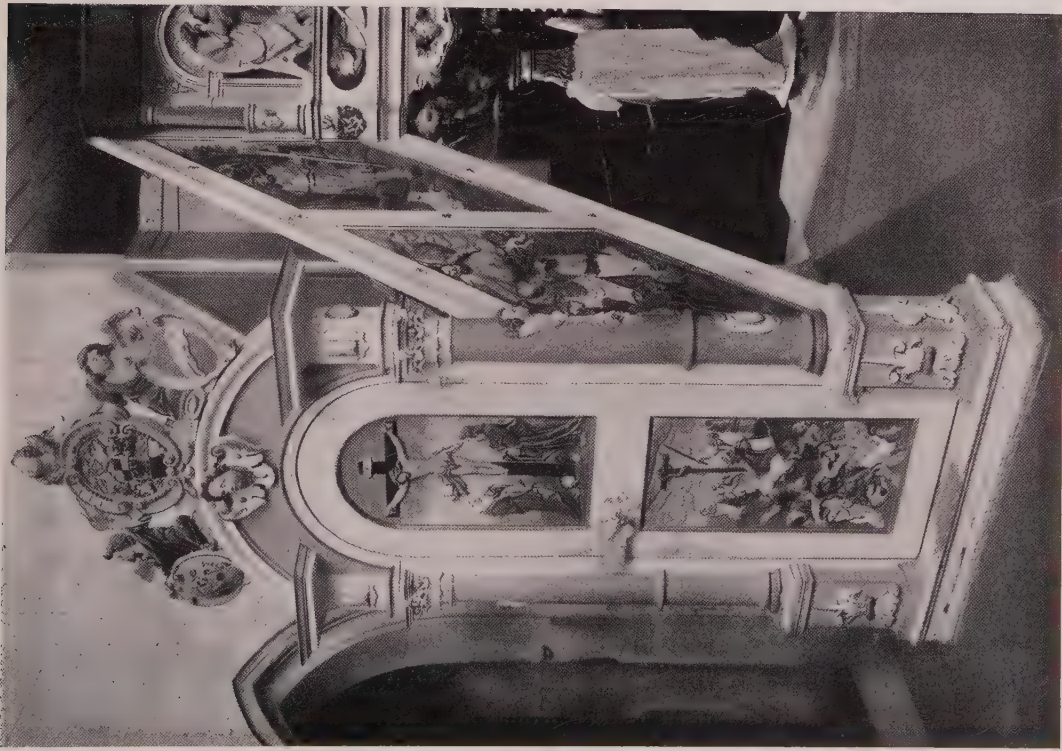
<sup>1)</sup> Nürnberg, Germanisches Museum. — <sup>2)</sup> Inventar Unterfranken I, Fig. 172. Vgl. Bruhns, Würzb. Bildh., S. 439 ff. Graphische Vorbilder für die Reliefs: Die beiden Darstellungen von Jakobs Traum sind fast genau Martin de Vos nachgezeichnet. („Vos hat den Jakobstraum mindestens zweimal in ähnlicher Weise dargestellt; die in Sommerhausen benützte Komposition ist von Raphael Sadeler gestochen. Die drei Statuetten über der Tür (Kreuzigungsszene) stimmen ziemlich genau mit der Figur des letzten Bildes der Passionsfolge von Christoph Schwarz und Joh. Sadeler [1589] überein.“) Das Relief der Ehernen Schlange ist eine Gegensinnkopie einer Komposition von Joh. Rottenhammer, welche in mehreren Stichen, z. B. des Lukas Kilian, verbreitet war. Das Relief des Sündenfalls ist die Übersetzung eines Stiches von Goltzius nach Bartholomäus Spranger, datiert 1585.





Phot. Dr. Nagel, Nürnberg

GEORG BRECK: KANZEL IN MARKTERLBACH, BEZ.-A. NEUSTADT A.D. AISCH (MITTELFR.). 1621







Phot. Herrnböck, Würzburg

GEORG BRENCK: DIE EHERNE SCHLANGE  
KANZELRELIEF VON SOMMERHAUSEN

hundert erhöht und ergänzt worden. Durch die so entstandene Uneinheitlichkeit wirkt sie bedeutend weniger qualitativ als die Markterlbacher Arbeit, in der die Idee der Kanzel des 17. Jahrhunderts stärker zur Geltung kommt.

Daß im 17. Jahrhundert auch die Möglichkeit der Kanzelgestaltung als Möbel besteht, zeigen zahlreiche Beispiele; im mainfränkischen Gebiet die Kanzeln in Hersbruck<sup>1)</sup> (Abb. S. 321) (1663 von Hans Winter) und Bruck bei Erlangen<sup>2)</sup> (Abb. S. 321) (1680 von Samuel Hartmann), um nur zwei herauszugreifen. Auch das Möbel hat in dieser Zeit die Form eines Architekturmikrokosmos.

In ähnlicher architektonischer Gliederung ist der Aufbau der Kanzel in der Wasserburger Jakobskirche<sup>3)</sup> (Abb. S. 322) gedacht, die 1639 von den Brüdern Martin und Michael Zürn gearbeitet wurde.

Sie besitzt keine Stütze. Der Schalldeckel stellt ein Tabernakel dar, dessen gedrechselte Säulen eine graziöse Statuette der Madonna mit dem Kinde umschließen. Der wesentliche Unterschied im Vergleich zur Markterlbacher Kanzel liegt in der größeren Bedeutung des Figuralen. Betonten wir in dem fränkischen Werk die gegensätzliche Bildung von Korpus und Schalldeckel, so fehlt diese Differenzierung in Wasserburg zwar nicht, aber es ist außerdem eine einheitliche dynamische Entwicklung des Korpus zu bemerken, die von ganz

neuen körperlichen Energien gespeist wird. Die Vertikalstruktur ist wie bei den behandelten Beispielen gotisierender Richtung beibehalten, sie wird nur über die bloß lineare Durchzeichnung hinaus durch eine körperliche Schwellkraft von unten bis in die Spitze hinaufgetrieben. Sie setzt mit den aus knorpeligen Rippen mit Engelsköpfen gebildeten Konsolen an und wird über das Sockelgesims hinweg in den gewundenen Säulen<sup>4)</sup> weitergeführt. An den Ecken des polygonalen Schalldeckels beginnt der Bewegungsschwung erneut mit Knorpelvoluten, die ein Statuenpodest emporstemmen und hinter den Statuen die Laterne emportragen. Von der Laterne aus spannen sich noch einmal Voluten bis zu einer letzten Verengung, die die Standfigur des Jakobus trägt. Auch die Knorpelvoluten sind nicht linear gebildet, sondern schlagen deutlich ins Organische um. Es handelt sich nicht einfach um eine engere Laterne und die Mitte eines weiteren Schalldeckels, sondern die kleinere Form wirkt wie das Ergebnis eines Schrumpfungsprozesses der großen, so daß die Spitze die endgültige Konsequenz der Zusammenziehung der Formung ist.

<sup>1)</sup> Mittelfranken, B.-Amtsstadt. — <sup>2)</sup> Mittelfranken, B.-A. Erlangen. Vgl. Schubert, Bruck und Strohme, Beiträge z. Ortsgesch. Brucks, 1906/07. Die Kanzel soll auf die Fürther (jetzt im Germ. Museum) zurückgehen. — <sup>3)</sup> Inventar Oberbayern II, S. 2078. Vgl. Guby, Zürn, S. 185. Signatur auf der Weltkugel. Zierlicher Aufbau im Stil der dtsh. Tischler-Renaissance. Gotische Fialenarchitektur in einen Etagenbau übersetzt. Bei den gotisch schlanken Figuren weist Guby auf den Einfluß italienisierender Niederländer hin, vor allem auf Hubert Gerhards Bronzewerke, die sie mit virtuoser Schnitzkunst in Holz umsetzen. Die Materialwirkung wird durch Pinders Bezeichnung „Verbronzung in geschnitzter Form“ am treffendsten charakterisiert. — <sup>4)</sup> Vgl. Pinder, Plastik des dtsh. Barock. Kolleg SS., 1931. Um eine solche Form zu gestalten, muß die Säule (im Gegensatz zu der des Überlinger Altars) als Masse empfunden sein, diese Masse jedoch als etwas Bewegliches, und zwar im aktiven Sinne, als etwas sich Bewegendes; ein echt barockes Prinzip.



Phot. Kunsthistor. Seminar, Würzburg

GEORG BRENCK: KANZEL IN SOMMERHAUSEN, BEZ.-A. WÜRZBURG. 1619—1621

Die Folge dieser dynamischen Überleitung ist zunächst eine Streckung des ganzen Aufbaues, eine Steigerung der Vertikaltendenzen. Von hier aus ist auf neuer Ebene die Kontrastierung zu den unten befindlichen Formen versucht. Der Gegensatz zwischen dem Sockelcharakter des Korpus und dem Aufsatzcharakter des Schalldeckels wird jetzt so entwickelt, daß die niedrigen Formen sich als gedrückte (gewundene Säulen!) erweisen, die längeren und leichteren als gestreckte und ins Freie emporgeschossene. Daß der architektonische Kern der Kanzel mit dynamischen Energien versehen gedacht ist, hat noch eine weitere Folge: die Bewegung der Wandfelder drängt die Figuren, die als Füllung dienen sollen, in den Raum heraus. Sie verengt den Nischenraum, aus dem die Evangelistenfiguren vollplastisch heraustreten. Durch den größeren Maßstab der mittleren Nische wie auch der in sie gestellten Figur Christi<sup>1)</sup>, ferner durch die Anbringung einer Strahlenglorie ist eine gewisse Fassadenbetonung erzielt.

<sup>1)</sup> Vgl. Guby, Zürn, S. 186. Verwandtschaft des Christus mit dem Gottvater der Marienkrönung am Überlinger Altar (vgl. Pinder, Plastik des dtsh. Barock, Kolleg SS. 1931). Die Kanzel, die in vielem Ähnlichkeit mit den Gebilden Jörg Zürns hat, sie jedoch an Virtuosität der Schnitztechnik übertrifft, zeigt eine Weiterentwicklung im Sinne einer Vergeistigung und Verinnerlichung des Manierismus.





Phot. Dr. Nagel, Nürnberg

SAMUEL HARTMANN: MOSES VON DER KANZEL  
IN BRUCK BEI ERLANGEN

und Wasserburg, je nachdem, ob die Bedeutung der linearen Durchzeichnung der struktiven Gliederung oder die der körperlichen Schwellkraft größer ist, ob das Figurale architekturgebunden bleibt oder eine stärker freiräumliche Bildung zeigt.

Was die dynamische Energie des letzteren betrifft, wird die Höhe und Leichtigkeit des Zürnischen Werkes nicht wieder erreicht. Die meisten der architekturbetonten Aufsatzbildungen, z. B. in Benediktbeuren<sup>1)</sup>, Weißenlinden<sup>2)</sup> und Wattenhausen<sup>3)</sup>, leiden an unverhältnismäßiger Schwere (Abb. S. 322).

Verschiedentlich zeigen sich Ansätze zur Verbindung von Korpus und Schalldeckel, wobei letzterer nicht wie bisher einfach an der Wand befestigt ist, sondern durch eine im Stil des Korpus gebildete Rückwand oder Türverkleidung mit diesem in Beziehung steht. Eine solche Vereinheitlichung wird häufig durch Draperien verstärkt oder durch seitliche Gestalten, die entweder schwebend oder auf der Brüstung des Korpus stehend das Dach zu stützen scheinen.

Die Kanzel in Stift Haug in Würzburg<sup>4)</sup> (Abb. S. 323) will bereits als dekorative Einheit gesehen sein<sup>5)</sup>. Hier stellen seitliche Draperien eine Verbindung zwischen Korpus

Wiederum ergibt sich die Höhe als Folge eines konzentrischen Drucks. Das Hochformat der Felder ist als zusammengedrücktes Breitformat zu verstehen. Auf dem Schalldeckel indessen werden die Figuren durch die Spiralbewegung der Voluten hinaus in den Raum gestellt. Die luftigere Bildung des Aufsatzes rührt also daher, daß die Bewegung sich dort frei entfalten kann, die einzelnen Architekturglieder selbst von dem architektonischen Kern freiplastisch abgelöst sind. Die gedrehten Säulen winden sich, noch halb in der Wand stekend, empor, die Knorpelvoluten schweben leicht über das Dach fort. Die Ablösung und Lockerung einer Figur ins Freiräumliche geht aber nicht so weit, daß die strenge funktionelle Bindung an den Gelenkstellen aufgehoben würde. Der Schalldeckel ist noch keineswegs Bühne für szenische Darstellungen, wie es im 18. Jahrhundert der Fall ist. Auch fehlt noch die Einbeziehung der Treppe in die Gesamterscheinung, wie sie die Kanzel im Stift Haug in Würzburg schon (1692) in fortgeschrittener Weise zeigt.

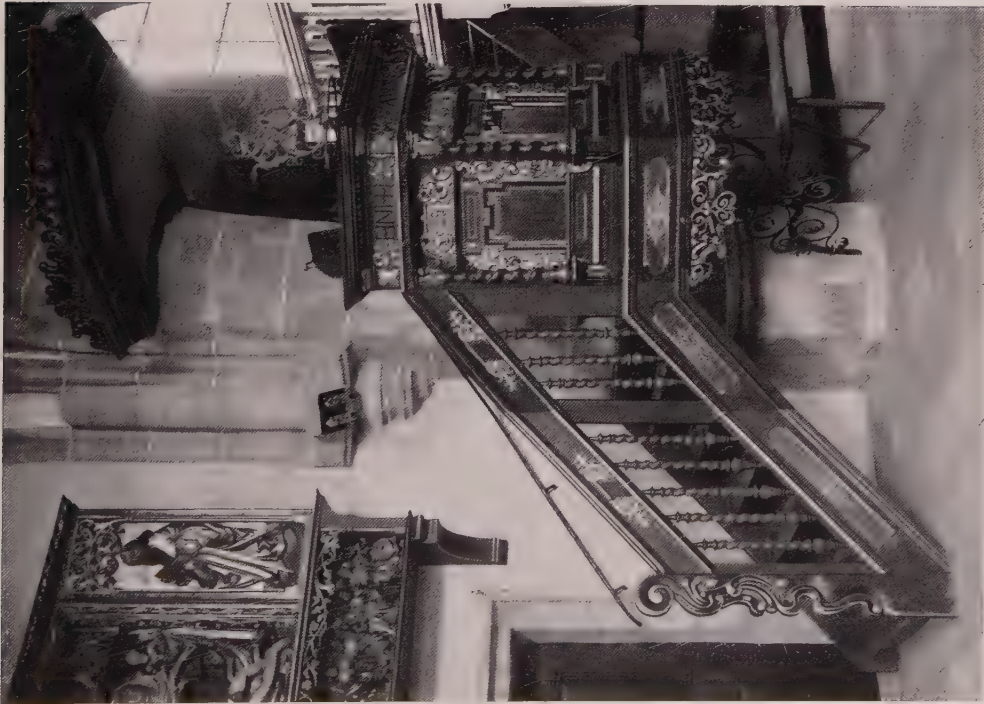
Die Kompositionsform der Wasserburger Kanzel findet im 17. Jahrhundert keine Fortsetzung. Doch machen sich, vor allem in den Schalldeckelbildungen und in den Ansätzen zur Verbindung aller Teile Bestrebungen geltend, die auf die spätere Zeit hinweisen.

Die meisten Kanzeln bewegen sich zwischen den typischen Gestaltungen in Markterlbach

Vgl. Möhle, Jörg Zürn und seine Werkstatt, Jb. d. Pr. Kunstwiss. 1930. Im Museum zu Überlingen befinden sich vier Evangelisten, wohl von Kanzel oder Altar, größte Ähnlichkeit mit den Wasserburger Figuren. Vermutlich letztes Werk der Brüder in Überlingen (1635/36). — <sup>1)</sup> Inventar Oberbayern I, Taf. 91 (um 1690). — <sup>2)</sup> Inventar Oberbayern II (um 1698). — <sup>3)</sup> B.-Schwaben, B.-A. Günzburg (1690). — <sup>4)</sup> Inventar Unterfranken XII, Taf. 21. Vgl. Kempster, Würzb. Bildh., S. 111 ff. Völlige Übereinstimmung der beiden Johannesfiguren an Kanzel und Orgel, ebenso der Engelsköpfe. Die Kreuzigungsdarstellung ist eine fast wörtliche Übernahme der Gruppe von Justus Glesker im Bamberger Dom. Vgl. Niedermayer, Kunstgesch. d. Stadt Würzb. 1860. Der Prädikator Stephan Hofer (gest. 1693) ließ die Kanzel auf eigene Kosten anfertigen und wurde unter ihr beigesetzt. Die Schreinerarbeit der Kanzel wurde nach einer Nachricht in den Hauger Stiftsprotokollen am 26. 6. 1691 abgeliefert. Zu S. 51 unten: Lambrequins finden sich auch an den Kanzeln in Freising (1624), Wasserburg (1639), Mallersdorf (um 1670), Weißenlinden (1698) usw. <sup>5)</sup> Vgl. Kanzel in Mallersdorf (Niederbayern, B.-Amtsstadt), um 1670 „von einem Mönch“ (vgl. Dehio, Hb. 3, S. 287), wo dies bereits, wenn auch ganz im Sinne des 17. Jahrh., geschehen ist.

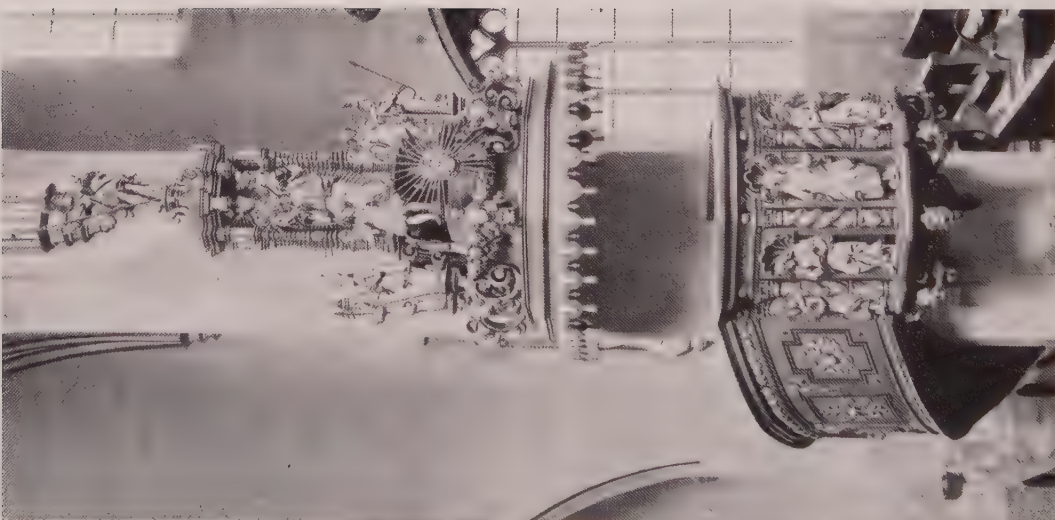


Phot. Dr. Nagel, Nürnberg  
SAMUEL HARTMANN: KANZELKORPUS VON BRUCK  
BEI ERLANGEN. 1680



Phot. Dr. Nagel, Nürnberg  
HANS WINTER: KANZEL IN HERSBRUCK (MITTELFR.)  
1663

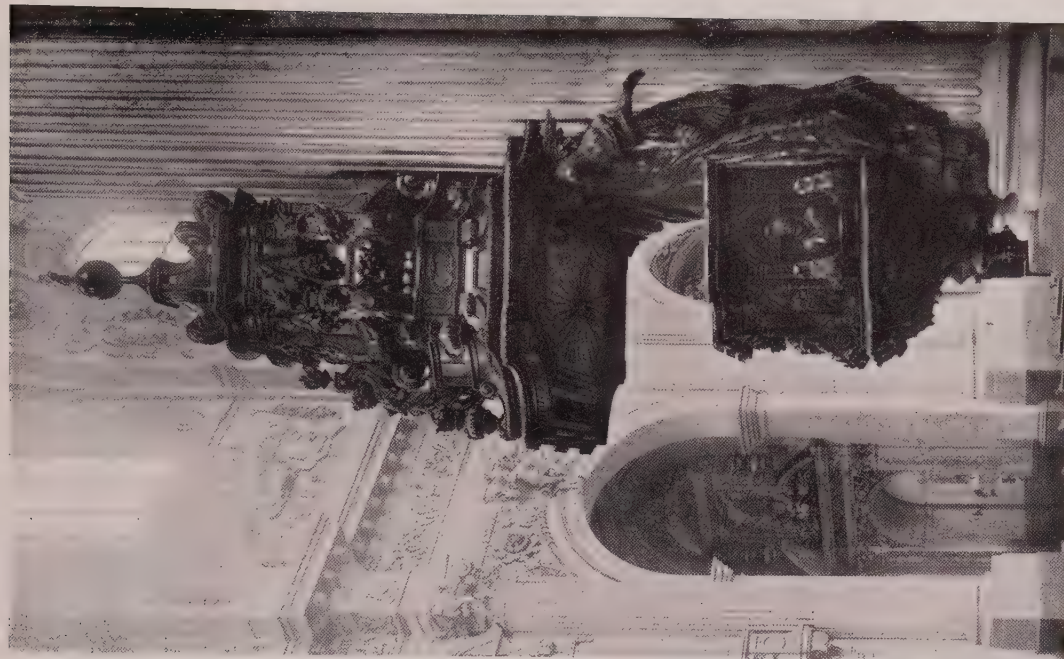




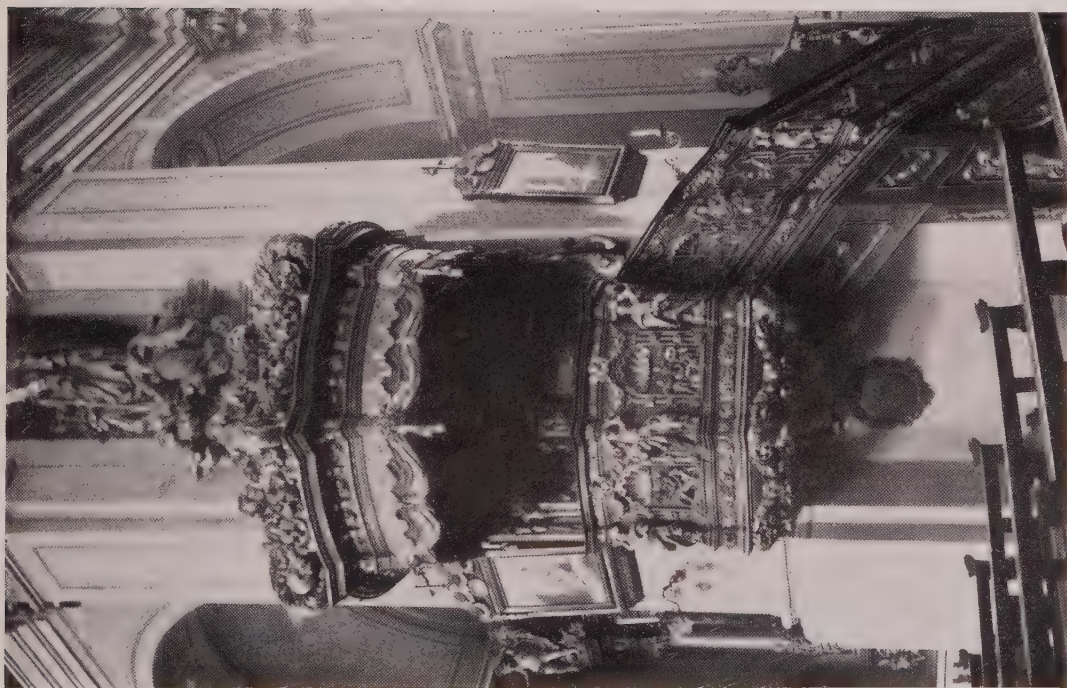
Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien  
MARTIN U. MICHAEL ZORN: KANZEL IN DER  
JAKOBSKIRCHE ZU WASSERBURG A.I. 1635—1639



Phot. Dr. Hartz, München  
KANZEL IM KLOSTER WETENHAUSEN  
BEZ.-A. GÜNZBURG (SCHWABEN). 1690



Phot. Fibser, Augsburg  
ANDREAS FAISTENBERGER: KANZEL IN DER THEATINER-  
KIRCHE ZU MÜNCHEN. 1686



Phot. Dr. Hartig, München  
JOHANN KASPAR BRANDT: KANZEL IM STIFT HAUG  
BEI WÜRZBURG. 1693





Phot. Dr. Mayer, Bamberg

JAKOB VAN DER AUWERA: KANZEL IN  
GEREUTH, BEZ.-A. EBERN (UFR.). 1716

Struktur, sondern eine Verbindung von flachem Dach und kräftigen Akanthusvoluten, die auf einer zweifachen Krone überhängender Blätter die Statue Johannes des Täuflers tragen.

Der untere Schalldeckelrand ist durch eine Verbindung von Lambrequins und Draperien als allmähliche Auflösung der festen Form gebildet, im Gegensatz zu dem schroffen Abschluß der bisher betrachteten Beispiele. Es wäre im frühen 17. Jahrhundert, z. B. in Markterlbach, noch nicht möglich, den strengen architektonischen Formen solche vergleichsweise freien, stofflich wirkenden Bil-

und Schalldeckel her, die die Einbeziehung der Rückwand in die geschlossene Gestaltung des Ganzen noch verstärken.

Die im Jahre 1693 von Johann Caspar Brandt gearbeitete Kanzel befindet sich zudem an einer Stelle, die den Zusammenhang der einzelnen Teile begünstigt — gleichsam eine innenräumliche Abschließung bewerkstelligt —, nämlich zwischen zwei Pilastern an einem Vierungspfeiler. Auch aus anderen Gründen erscheint dieses Werk für die Kanzelentwicklung im Sinne des 18. Jahrhunderts fortschrittlich.

Zu der größeren Vereinheitlichung des ganzen Gebildes kommt eine starke Verselbständigung des Figürlichen im Sinne des Freiplastischen. Die stützenden Tugendfiguren sind fast vollplastisch gearbeitet, die Muschelnischen der ausgerundeten Felder enthalten statt der üblichen Einzelgestalten ziemlich bewegte Szenen aus der Leidensgeschichte Christi. Es ist wichtig, den Unterschied dieses Spätwerks gegenüber der Feldereinteilung im 17. Jahrhundert zu betonen. Die struktiven Punkte sind nicht mehr scharf akzentuiert, sondern stellenweise geradezu überwuchert. Durch ein Überspinnen des Gerüsts ist fast eine Rundung erzielt. Hier dringt entweder die Eckfigur mit ihrem triangular gebildeten Sockel in den Raum vor, oder es höhlt sich in den Nischenfeldern der Raum in die Wand des Korpus hinein. Nirgends ist eine parallele Blick- und Bildebene festgehalten, wie z. B. an der Kanzel des Würzburger Doms, die den Beschauer fernhält, ihm einen bestimmten Abstand vorschreibt. Schließlich bringen noch die lebhaft geschwungenen Voluten des Schalldeckels eine Neuerung. Dieser ist nicht mehr Basis eines architektonischen Aufbaues (sein Fehlen wird oft durch eine zinnenartige Randbekrönung verschleiert), noch durchbrochene Kuppel in linearer



KORPUS DIESER KANZEL

dungen mit ihrem malerischen Verwischen der Grenzen anzuhängen, wie es wieder im Klassizismus nicht mehr statthaft ist. Die Draperie-Endigungen stellen auch einen Zusammenhang im bildmäßigen Sinn her und erzeugen durch ein teilweises Verdecken und Verschleiern des Hohlraums eine Art Dämmerung, ein Hell-Dunkel. Die Schwere der Kanzelbildung des 17. Jahrhunderts wird mit den Ansätzen zum Malerischen verwischt.

Der Vergleich mit der stilistisch sehr ähnlichen Kanzel in Gereuth<sup>1)</sup>, die 1716 entstand und für Jakob v. Auwera archivalisch<sup>2)</sup> gesichert ist, beweist am deutlichsten die Tatsache, daß es sich in der Hauger Kanzel um Übergangsformen handeln muß.

Während in Wasserburg ein Emporschwingen des ganzen Gebildes durch dynamische Gliederung des architektonischen Aufbaues erreicht wird, ist in der Münchner Theatinerkirche<sup>3)</sup> (Abb. S. 323) (Faistenberger, 1685—90) der Versuch gemacht, den schweren, horizontal übereinandergeschichteten Sockeln des Schalldeckels durch die fliegend-stützenden Engel den Charakter des Schwebend-Getragenen zu geben. Das Wesentliche ist, daß diese Gestalten weder selbst strukturelle Glieder sind, noch in dekorativer Weise zur Differenzierung der Architektur verwendet werden. Sie stellen tatsächlich nur für den optischen Eindruck des Ganzen einen Zusammenhang her, ohne daß die organische Durchbildung des Kanzelkörpers Fortschritte gemacht hat.

Karyatidenbildungen kommen im 17. Jahrhundert in Süddeutschland selten vor, nach Feuchtmayr<sup>4)</sup> nur zweimal, und zwar in der Ulrichskirche in Augsburg<sup>5)</sup> (Abb. S. 327) (1608 von Degler, in engem Zusammenhang mit dem Sustris-Kreis) und im Dom zu Freising<sup>6)</sup> (Abb. S. 327) (1619—24). Sie finden sich ferner auf dem um 1593 entstandenen Entwurf von Sustris für die Münchner Michaelskirche<sup>7)</sup> (Abb. S. 328).

Bei aller Ähnlichkeit mit den bisher besprochenen Werken ist hier der Aufbau doch grundsätzlich ein anderer. Er zeichnet sich durch eine neue Breitentendenz aus, die in Augsburg noch durch die manieristischen seitlichen Auskragungen des Korpus verstärkt ist<sup>8)</sup>. Im folgenden Abschnitt soll näher darauf eingegangen werden. Die eigentliche Rückwand nimmt nur einen verhältnismäßig schmalen Streifen ein. Trotzdem wird durch die Karyatiden der Eindruck eines die Wand vorstellenden Breitrahmens erzielt, von dem aus Korpus und Schalldeckel waagerecht in den Raum vorstoßen. Die Tragfiguren sind die seitlichen Stützen dieses Rahmens. Seine Fortsetzung nach unten unterbleibt oder wird durch Säulen hergestellt. Der Aufsatz der Augsburger Kanzel trägt eine kompakte Laterne, vor deren mittlerer Bogenöffnung die Figur des Christkinds steht und den Fassadencharakter des Ganzen dadurch verdeutlicht, daß es aus dem Inneren der Bekrönung herausgetreten ist.

<sup>1)</sup> Inventar Unterfranken XV, Fig. 85. Nach Mitteilung von Dr. Mayer-Bamberg „ist die Gereuther Kanzel, soweit es sich aus den vorliegenden Photographien beurteilen läßt, von derselben Hand wie diejenige im Stift Haug in Würzburg. Joh. Caspar Brandt (1707)“. Vgl. Knapp, Mainfranken, S. 300 ff. Kanzel von Joh. Caspar Brandt. — <sup>2)</sup> Nach Mitteilung von Dr. Gertrud Heusinger-Krüger (Diss. über Jakob v. Auwera) ist die Kanzel für Jakob v. Auwera, 1717, archivalisch gesichert. — <sup>3)</sup> Inventar Oberbayern II, Taf. 135. Vgl. Giedion-Welcker, Straub, S. 15. Vgl. auch die schwebenden Figuren in Obermarchtal (W. Donaukreis, OA. Ehingen, 1711—19), die zwar dem 18. Jahrhundert angehört, aber stilistisch noch ganz dem 17. zuzurechnen ist. — <sup>4)</sup> Schwäbische und bayrische Bildhauer, S. 140 ff. — <sup>5)</sup> Vgl. Feuchtmayr, Schwäbische und bayrische Bildhauer, S. 140 ff. Das Motiv der Karyatiden ist vielleicht von Degler von der ehemaligen Kanzel Sustris' in der Münchener Michaelskirche übernommen. Auch gleiches Schema des Schalldeckelaufbaus. Karyatiden und Christkind keine eigenhändigen Arbeiten Deglers, sondern von dem Gehilfen, der auch die vier weiblichen Heiligen am Afra-Altar schuf. Fassung und Bemalung von Elias Greither (stumpfes Grün, Gold und Silber). Vgl. Feulner, Münch. Jb. 1922, Bd. 12, Herkunft der Kanzel aus dem Kreis der Sustris' und Krumper. Vgl. Hartig, St. Ulrich und Afra, S. 45, Abb. S. 106. Vgl. Hartig, Augsburgs Kunst, S. 61 ff. — <sup>6)</sup> Inventar Oberbayern I, Tafel 41. Vgl. Hartig, Freising. Vgl. Halm, Asam, S. 32. Vgl. Eugen Abele, Der Dom zu Freising, 1919. Vgl. Feulner, Krumpers Nachlaß, S. 78. Kanzel aus dem Sustris-Kreis. Hans Krumper war 1621 Bausachverständiger beim Umbau des Doms. S. 79, v. Hans Krumper auch: München, Paulanerkerche, Entwurf mit Holzempore (oder Kanzel?). — <sup>7)</sup> Im Besitz von Antiquar Lämmle, München. Vgl. Feulner, Krumpers Nachlaß, S. 64, Abb. I. „Nicht nur des Papiers mit dem gleichen Wasserzeichen wegen, sondern vor allem wegen der Handschrift und der stilistischen Einzelheiten möchte ich die Entwürfe Sustris zuschreiben. Ich brauche nur auf Einzelheiten der Ornamentik hinzuweisen...“ Für den Maler Sustris charakteristisch: Die Maßstabfigur des Predigers. Von den Entwürfen ist der eine für das Feld unterhalb des Engels zwischen den Pilastern der Vierung gedacht. Vgl. Gmelin, Die St. Michaelshofkirche in München, 1890, S. 61. Gmelin nimmt an, daß auch die Kanzel ursprünglich nach W. Dietrichs Entwurf gefertigt wurde. — <sup>8)</sup> Vgl. die Kanzel in Brunnental (Österr. Kunsttopographie 21, S. 136). Vor 1677 v. Bildh. Joh. Klein und Schreiner Joh. Christ. Funk. Abb. 100.



In der Art der Karyatiden in Deglers Kanzel handelt es sich um manieristische Figurenbildungen, in deren Ausdruck eine Spur ihrer Tätigkeit nicht zu finden ist. Die Funktion ist nur Symbol, wird nicht in der Form der tragenden Figuren ausgedrückt.

Das Motiv der Tragfigur kehrt im 18. Jahrhundert in zahlreichen Varianten wieder, doch niemals mit einem solchen Grad von säulenhafter Isoliertheit wie in Augsburg und Freising<sup>1)</sup>. Eher findet die Idee des Münchner Entwurfs eine Fortsetzung, indem hier die Engelsgestalt in engster Verbindung und körperlicher Berührung mit der Architektur bleibt.

Wichtiger als diese Vereinheitlichungs- und Erleichterungstendenzen ist für die Weiterentwicklung der Kanzel eine abweichende Gestaltung des Korpus, ein anderes Verhältnis zur Architektur. Sie begegnet uns zum erstenmal schon in den um 1593 entstandenen Entwürfen von Sustris für die Michaelskirche in München.

Das Entscheidende an diesem neuen Typus ist die Betonung der Breitenausdehnung an Stelle regelmäßiger Polygonalität wie an allen bisher betrachteten Beispielen. Durch das Fehlen der Treppe wirkt die Kanzel weniger stark als ein auf eigenen Füßen stehender Körper, vielmehr besteht bei ihr eine engere Verbindung mit der Architektur, mit der dahinterliegenden Wand. Die Kanzel trägt den Charakter des stückhaft Angesetzten, Balkonartigen, im Gegensatz zu der polygonalen Form, die sich gleichmäßig, auch gegen die Rückwand, absetzt. In der Variation des Entwurfs mit dem fehlenden Schalldeckel kommt diese Auffassung besonders rein zum Ausdruck. Es ist kein Mikrokosmos wie die polygonalen Lösungen.

Der Zusammenhang mit der Architektur wird durch das auffallend breite, schrankartige Gebilde verstärkt, durch das der Zugang zur Kanzelbrüstung hindurchführt. Es wird durch einen eigenen Sockel gestützt und bleibt eben ohne Abschluß, da der Aufsatz des Schalldeckels sich erst über dem eigentlichen Korpus erhebt. Bei diesem Aufsatz handelt es sich um eine laternenartige Bildung, gleichsam um eine Turm- oder Kuppelbekrönung. Die Entlehnung der Form aus der Großarchitektur ist so wörtlich, daß für die Aufstellung von Figuren in dieser Laterne keine Möglichkeit gegeben ist.

Die beiden Entwürfe von Sustris, von denen vermutlich der linke zur Ausführung gelangte und bis zur Aufstellung der jetzigen Kanzel Hörmanns<sup>2)</sup> im Jahre 1697 deren Platz einnahm, sind früher als alle bisher betrachteten Werke entstanden. Trotzdem sind sie an dieser Stelle als fortschrittliche Typen zu behandeln, die im 17. Jahrhundert in ähnlicher Form wieder aufgenommen wurden und wohl auch nicht ohne Einfluß auf die spätere Kanzel der Michaelskirche<sup>3)</sup> (Abb. S. 329) blieben.

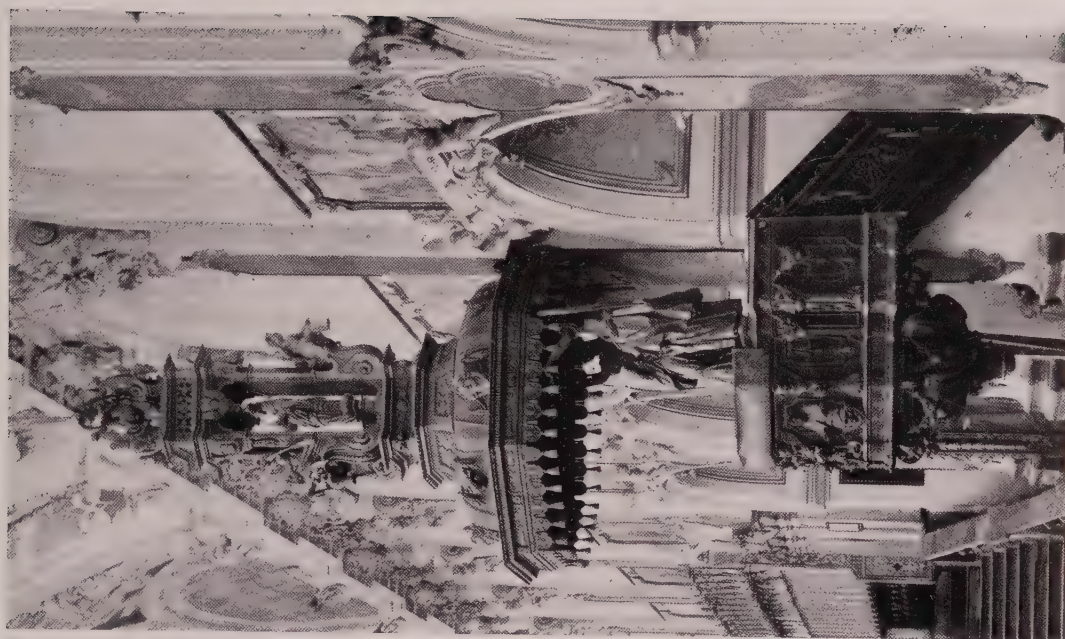
Von dieser sind ebenfalls Entwürfe vorhanden, die neben zahlreichen anderen aus der Werkstatt Johannes Hörmanns<sup>4)</sup> (1697) hervorgingen. Die stereometrischen Grundformen des Ganzen sind äußerst primitiv, doch ist durch aufgesetzte Voluten, Medaillons und schwere naturalistische Ornamentik der Versuch zu einer Abwandlung und Bereicherung gemacht<sup>5)</sup>. Jede der drei Seiten des Korpus wird von akanthusbesetzten Voluten flankiert, die eine sphärisch gekrümmte Bewegung angeben, mit der sie die starre Vertikalebene der Wandung übertönen. Wichtig ist, daß die Fronten eine sphärische Bewegung ansetzen, daß aber noch kein fließender Übergang dieser Raumbewegung stattfindet.

Eine der Varianten, die wir auf Hörmanns Zeichnungen finden, versucht einen Ausweg aus dieser stückhaften Bewegung nach verschiedenen Fronten. Hier werden die flachgeschwungenen Voluten auf die Ecken des Korpus gesetzt, geben also die sphärische Krümmung zu-

<sup>1)</sup> Eine Ausnahme bilden die Kanzeln von Bernhard Quadro in Thurnau, Oberfranken, B.-A. Kulmbach (um 1700) und in Neustadt a. d. Kulm, Oberfranken, B.-A. Eschenbach (1708). Abb. Mader, Stadt- und Dorfkirchen der Oberpfalz, S. 74. Vgl. Sitzmann, Kunst in der Bayreuther Gegend, S. 23, Anm. 25. —

<sup>2)</sup> Vgl. Feulner, Krumpers Nachlaß, S. 64 ff. — <sup>3)</sup> Inventar Oberbayern II, Taf. 162. Vergoldete Schnitzereien und eingelassene runde Ölgemälde (Gabriel, Raphael, Michael). Gleiches Schema vgl. in Polting (Stiftskirche, Ende 17. Jahrh.). Amberg, (Jesuitenkirche 1693). Straubing (Jesuitenkirche 1689). Eichstätt (Schutzensengelkirche 1721). — <sup>4)</sup> Vgl. Braun, Jesuitenkünstler, S. 55 ff. Sammlung v. Entw. und Plänen Hörmanns in der Bayerischen Staatsbibliothek (Cod. Germ. 2643, Bd. I und II). Kanzeln Hörmanns: 1683, 84 Straubing, Frauenkapelle des Jesuitenkollegs; 1687 Amberg, Kolleg, Refektorium; 1688 Waldsassen, 2 Kanzelentwürfe (s. Abb. S. 55); 1692 Landsberg, Kolleg. 1 Kanzelentwurf f. d. Aula; 1693 Landsberg, Kolleg. 2 Kanzelentwürfe f. d. Aula; 1693 Amberg, Zehng. f. einen Schreiner; 1694 Schwandorf, Auftr. d. Dechants; 1696 Wald b. Mindelheim, Entwurf; 1697 München, St. Michael, 2 Entwürfe; 1698 Altötting, Jesuitenkirche; 1698 Braunau, Kanzel mit Taufstein darunter. Nicht alles ausgeführt. Sicher Kanzel in München, St. Michael (1697). Hörmann kannte Pozzo. Einfluß nicht zu verkennen. Ausgeführt ferner: Straubing, Jesuitenkirche (1689 v. Christian Hueber), und Amberg, Jesuitenkolleg (1693). —

<sup>5)</sup> Vgl. ähnliche Tendenzen in der Kanzel der Münch. Theatinerkirche (Faistenberger), schon 1685 bis 90. Vgl. Anm. 44.



Phot. Filser, Augsburg

KANZEL IM DOM ZU FREISING  
1624



Phot. Hoffe, Augsburg

JOHANN DEGLER: KANZEL IN ST. ULRICH  
IN AUGSBURG. 1608





Phot. Residenz-Museum, München

FRIEDRICH SUSTRIS: ENTWURF FÜR DIE KANZEL  
ST. MICHAEL IN MÜNCHEN, UM 1593  
(Sammlung Lämmle, München)

gleich für zwei Seiten an. Wäre der Raum zwischen den Voluten ausgefüllt, so käme eine einheitlich gewölbte, balkonartige Wandung zustande.

Die Kanzel der Jesuitenkirche in Straubing<sup>1)</sup> (1689), ein anderes Werk desselben Meisters, kommt der sphärischen Schwingung bereits ziemlich nahe. Hier findet durch die Art der Anbringung der Voluten an den abgeschrägten Ecken und durch das völlige Überziehen des Korpus mit Akanthusmotiven eine sehr weitgehende Verschleifung statt. Die Bewegung ist nicht wie bei der Münchner Kanzel auf sechs deutlich begrenzte, schmale Volutenbänder beschränkt, sondern in ganz anderer, neuartiger Weise auf den Korpus übertragen. Daß es sich in Straubing um ein acht Jahre früher entstandenes Werk handelt, tut wohl nichts zur Sache, sicher ist daß gerade dieses Werk einen wichtigen Fortschritt in der Entwicklung der Kanzel im 18. Jahrh. darstellt. Der Schalldeckelaufsatz ist aus einfachen Segmentgiebeln mit einer Kehle darunter gebildet. Die Laterne ist fortgefallen und durch die Bekrönung ersetzt, die wie eine Umkehrung des unteren Zapfens wirkt.

Die Straubinger Kanzel ist ferner entwicklungsgeschichtlich von Interesse im Zusammenhang mit den zahlreichen Neubauten und Umgestaltungen der Jesuiten. Häufig wurden neue Einrichtungen einheitlich in gotische Kirchen komponiert und die Kanzel wurde dem Ensemble in einer Weise eingegliedert, die

bei einer Kanzel Michael Kerns unmöglich gewesen wäre.

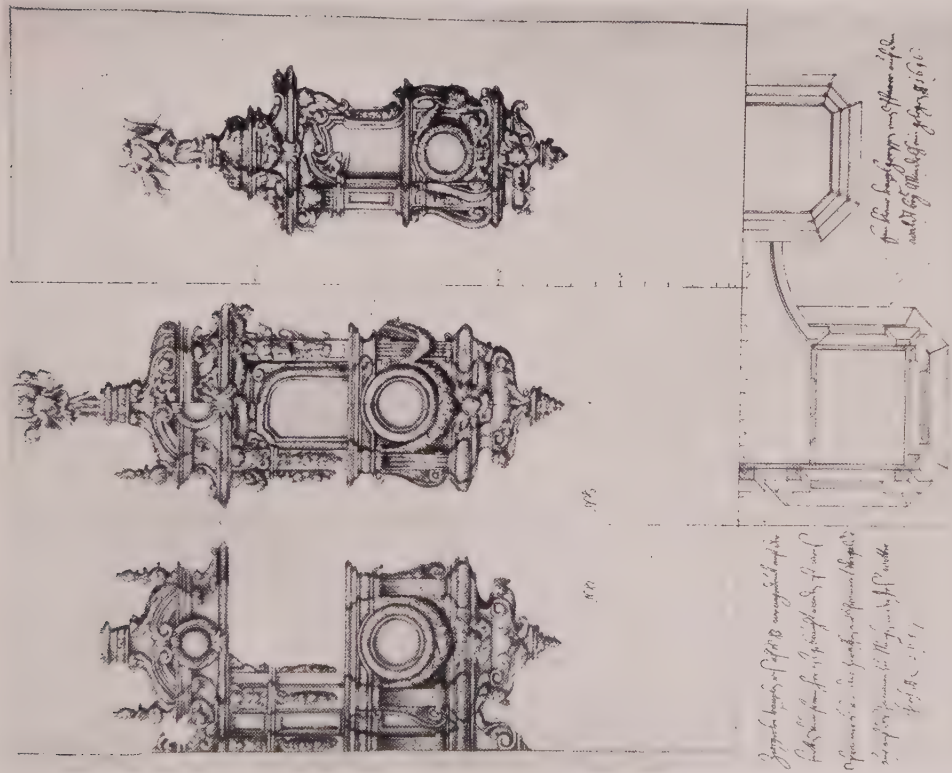
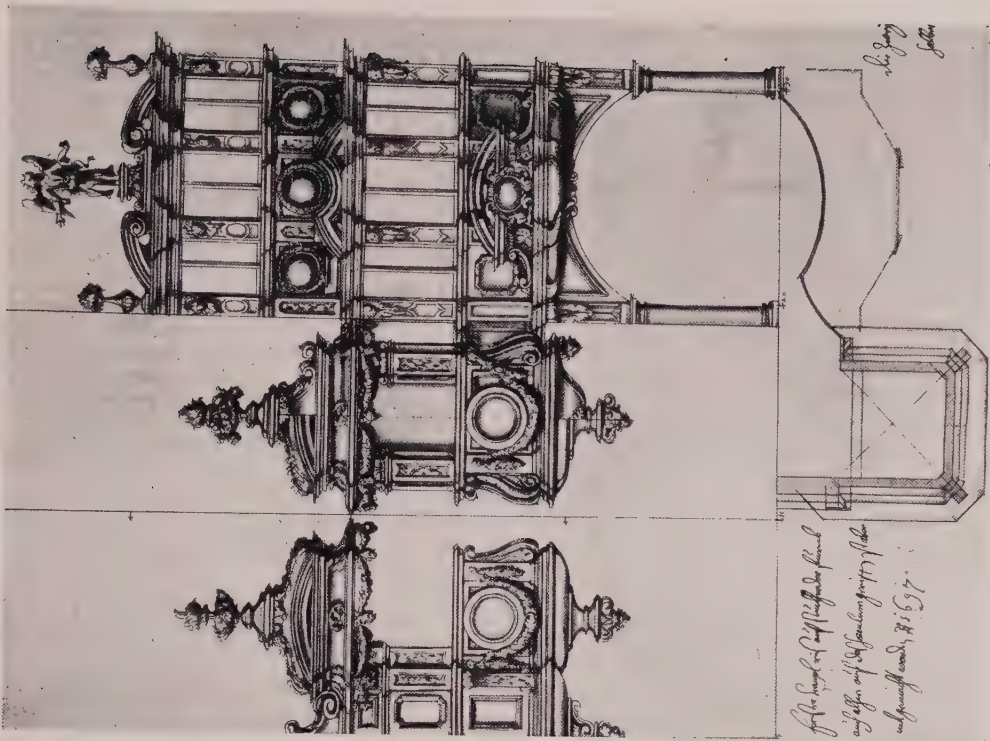
Wie sich schon aus der Beibehaltung eines bereits am Ende des 16. Jahrhunderts völlig ausgebildeten Typus ergibt, mußte diese Richtung vom Stilgefühl des 17. Jahrhunderts aus als konservativ oder reaktionär gewertet werden. Hingegen konnten Gestaltungstendenzen, die im 18. Jahrhundert im Zentrum standen, ihre Ansatzmöglichkeiten darin finden.

Die Wiederaufnahme des im Anfang des Jahrhunderts in dieser Gegend üblichen Kanzeltypus dürfte mit den starken italienischen Einflüssen zusammenhängen, die die ganze Architektur in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durchsetzen.

Nun hat in Italien die Barockkanzel eine rohe, relativ ungegliederte viereckige Form immer, auch später, behalten (vgl. Gesù, Rom). Durch die Baubewegung, die mit den Jesuitenkirchen die italienischen Barockformen nördlich der Alpen in die Großarchitektur einführte, kam auch jener für deutsche Begriffe völlig formlose Kanzeltypus nach Deutschland, wie das Beispiel von Kempten<sup>2)</sup> (Abb. S. 330) (nach 1650) lehrt. Es ist in Italien nie der Versuch gemacht worden, dem Zweckmöbel eine eigene künstlerische Gestaltung zu geben, wenigstens finden wir sie nach der Kanzel in S. Croce, von Benedetto da Maiano (Abb. S. 313), nicht mehr.

Dieser einfache viereckige Typus mußte von der neuen Gestaltungstendenz als Ausgangspunkt für ihre Kanzelkomposition angesehen werden. Hier konvergieren die importierte italienische und die bodenständige Form.

<sup>1)</sup> Inventar Niederbayern VI, Fig. 157. Vgl. Braun, Jesuitenkünstler, S. 244. — <sup>2)</sup> B.-Schwaben, Bez.-Amtsstadt. Vgl. auch die Kanzeln in Fährbrück. Inventar Unterfranken VI, Fig. 43 (1695 v. Kilian Stauffer) und in Burkhardtroth, Inventar Unterfranken X (nach 1700).



JOHANNES HÖRMANN: KANZELENTWÜRFE. 1697 (STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN)





Phot. Dr. Hartig, München

KANZEL IN DER STIFTSKIRCHE  
ZU KEMPTEN. NACH 1650

## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

#### DIE KATHOLISCHE KÜNSTLERGILDE MÜNCHEN

Es ist Aufgabe der Künste, einem höheren Ganzen zu dienen. Kunst, die abseits vom Leben steht, ist innerlich unlebendig und hat keinerlei Einfluß auf das Leben. In den großen Zeiten der Kunst hat ein besonders inniges Verhältnis bestanden zwischen Kunst und Kirche. Die Kirche bedurfte der Kunst nicht nur für Bau und Ausstattung des Gotteshauses; auch Musik und Dichtkunst hatten sich dem kirchlichen Leben eingeordnet, von ihm ihre wesentlichsten Anregungen empfangen und so wieder in nachhaltiger Weise auf das religiöse Erleben der Gesamtheit eingewirkt. Künstler, die es ernst nehmen mit ihrem Schaffen, die mehr sein wollen als geschickte Blinder und Bluffer, haben aber auch ihr eignes Verhältnis zur Welt der sichtbaren und unsichtbaren Dinge. Und je tiefer das seelische Erleben geht, um so dringender wird sich auch das Bedürfnis nach einer den besonderen Verhältnissen entsprechenden Seelsorge geltend machen. Die sonntäglichen Pfarrgottesdienste gehören der Allgemeinheit und können den Bedürfnissen einer Minderheit nicht Rechnung tragen; sie können nicht über das hinausgehen, was die Allgemeinheit betrifft. Aber mehr als andere Berufskreise muß der Künstler das Verlangen haben, nicht abseits zu stehen,

in der Sonderheit seiner seelischen Nöte nicht vergessen zu werden. Die Beziehungen zwischen Kunst und Kirche zu vertiefen, hat sich vor drei Jahren in München die katholische Künstlergilde zusammengeschlossen, die den Charakter einer Kongregation hat. Ihre Aufgabe ist, das künstlerische Leben im religiösen Leben zu verankern durch Loslösung des Schaffens vom bloß Zufälligen und Eigenwilligen, von aller mißverstandenen Freiheit, die nur Wurzellosigkeit ist, und durch seine Wiedereingliederung in ein verantwortungsbewußtes Sein. Sie will das religiöse Erleben ausbreiten und festigen im Bereiche des Künstlerischen und der Kunst wieder ihren früheren Einfluß zurückgeben im Bereiche des Religiösen. Es ergibt sich daraus von selbst, daß die Künstlergilde kein Berufsverband, keine Zweckorganisation, keine Vermittlungsstelle sein kann; für alle diese Dinge sind andre Einrichtungen geschaffen. Und da die seelischen Voraussetzungen und religiösen Bindungen die gleichen sind für alle Künste, macht sie auch keinen Unterschied zwischen Baukunst, Malerei, Plastik und Kunsthandwerk, zwischen Musik, Schrifttum und Bühne. Das soeben abgeschlossene dritte Arbeitsjahr brachte zehn musikalisch eingerahmte Abendfeiern in der Dreifaltigkeitskirche mit religiösen Ansprachen von Prälat Dr. Michael Hartig, P. Otto Günther O. S. B. und P. Kronseder S. J. Im Künstlerhause sprachen Prälat Dr. Michael Hartig über „Barockkunst“, Geheimrat Universitätsprofessor Dr. J. Strieder über den „Heiligen Franziskus in den sozialen und wirtschaftlichen Strömungen seiner Zeit“ und Julius Nitsche über das „Schicksal der deutschen Kunst (Gotik, Barock, Romantik)“. „Weihnacht im deutschen Lied“ war der Titel einer Weihnachtsfeier, in der Musik und Dichtung einander ablösten, und ein Rezitationsabend „Deutsche Barockdichtung“ war umrahmt von Werken Bachs und Händels, gespielt von Herma Studeny, Hanna Richter, Willi Nitsche und dem Studeny-Orchester.

Die nächste Zusammenkunft ist am ersten Montag im Oktober. Anfragen und Anmeldungen sind zu richten an Maler Otto Graßl, München, Adalbertstraße 74, und an Schriftstellerin A. Ziegler, München, Romanstraße 39.

juni

#### TAGUNG DES VEREINS FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DER DIÖZESE KÖLN

Der Verein für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen hatte zur Generalversammlung nach M.-Gladbach einberufen. Eine ansehnliche Zahl von Teilnehmern war erschienen, darunter namhafte kirchliche Künstler der Gegenwart und der besonders stark vertretene kunstbegeisterte Klerus. Der Vorsitzende des Vereins, Universitätsprofessor Dr. Neuß, Bonn, wies in seinem Geschäftsbericht darauf hin, daß innerhalb des regelmäßigen Wechsels zwischen den beiden Bezirken diesmal wieder ein zum Bistum Aachen gehörender Tagungsort gewählt worden sei. Als Vertreter von Bischof Dr. Josef Vogt von Aachen und Weihbischof Dr. Sträter, bzw. den Vermittler ihrer Wünsche an die Tagung, begrüßte er Geistlichen Rat Oberpfarrer Beyer und Domkapitular Prälat Dr. Scholl in Vertretung des Kölner Erzbischofs. Der Verein zählt zur Zeit rund 1200 Mitglieder; der Abgang des Jahres 1933 konnte durch eine Werbeaktion 1934 fast wieder ausgeglichen werden. Mit der inzwischen erfolgten Neuordnung des Kölner Diözesanmuseums möchte die-

ses in verstärktem Maße eine uneigennützigte Beratungsstelle werden, die der Geistlichkeit kostenlos Rat zur Erhaltung und eventuell fachmännischen Restaurierung der alten kirchlichen Kunstschatze erteilt. Letztere sollen möglichst in den Kirchen verbleiben und bei Unbrauchbarkeit gegebenenfalls als Leihgabe im Diözesanmuseum Aufstellung finden. Nach alter Tradition wolle der Verein das wertvolle Kunstgut der Vergangenheit pflegen und guter kirchlicher Kunst der Gegenwart die Wege bahnen, vor allem auch durch wirksame Vermittlung zwischen Künstlerschaft und Geistlichkeit. Oberbürgermeister Dr. Poeschel entbot den Anwesenden den Willkomm der alten Mönchsstadt, deren Wahrzeichen die herrliche Abteikirche sei.

Es sprach dann Pfarrer Georg Rody, Düren-Birkesdorf, über „Das Buch als Denkmal der Kunst und der Kultur“. Die von großer Gelehrsamkeit getragenen Ausführungen betrachteten das Buch nach Inhalt und Ausstattung als Spiegelung und Gradmesser der Kultur einer Zeit überhaupt und gewährten zunächst einen Rückblick in die Geschichte der Bibliophilie, die heute, wo es gelte, Volk und Buch wieder mehr als bisher zusammenzuführen, keine exklusive Angelegenheit mehr bleiben dürfe. Von den berühmten Bibliotheken in Pergamon und Byzanz kam Redner auf die frühmittelalterliche Pflege des Buches durch den Klerus, dem Bücher gleichsam das Handwerkzeug bedeuteten, zu sprechen; Bücher als Denkmäler der Kunst gingen damals eigentlich nur aus Kreisen der Geistlichen und Klöster hervor. Ihre Wertschätzung in dieser Zeit bezeugen am besten die Worte der Klausnerin St. Wiborada, der Patronin der Bibliophilen (gest. 925), an den ratsuchenden Abt von St. Gallen bei Gelegenheit eines Hunneneinfalls: „Rettet zuerst die Bücher.“ Zu Gutenbergs Zeit noch hatten Bücher den Wert von Häusern. Die Schreibstuben des Mittelalters wurden durch die Erfindung der Buchdruckerkunst, als eine der größten deutschen Taten für die Menschheitskultur, abgelöst. Die Inkunabeldrucke waren von besonderer Schönheit; im 16. Jahrhundert schon war ein Niedergang merkbar, während der kulturelle Tiefstand auf diesem, wie auf anderen Gebieten, ins 19. Jahrhundert fällt. Gleichzeitig mit dem Aufkommen eines neuen Raumgefühls in der Architektur ist in unserer Zeit auch ein neues Empfinden für die in Format, Einband, Druck, Papier usw. und ihr Verhältnis zueinander bestehende Schönheit des Buches und seiner Ausstattung erwacht, wie sie in manchen Einzelheiten aus jahrhundertelanger Tradition geworden und bis heute erprobt ist. — Lichtbilder und eine kleine Ausstellung alter und neuer Buchkunst ergänzten die mit einem Aufruf für das wertvolle Buch als Denkmal der Kunst und Kultur schließenden Darlegungen.

Oberpfarrer Ferdinand Koenen, M.-Gladbach, ließ, als Vorbereitung für eine Besichtigung, einen Lichtbildervortrag über die von ihm sachkundig betreute und pietätvoll restaurierte St. Vitus-Abteikirche in M.-Gladbach und ihre Kunstschatze folgen. Der früher vom Gladbach umflossene Hügel, auf dem die Abteikirche sich erhebt, war eine germanische Opferstätte; schon zu fränkischer Zeit wurde hier ein reich mit Heiligtümern ausgestattetes Gotteshaus erbaut, das später zerstört wurde. Um das Jahr 1000 errichtete Erzbischof Gero von Köln an seiner Stelle eine Kapelle, deren Unterkirche bis heute erhalten ist, nebst einem Kloster, in welches Benediktinermönche aus Trier unter

ihrem Abt Sandrard übersiedelten, wodurch der Ort den Namen München-Gladbach, das Gladbach der Mönche, erhielt. Der Bau der heutigen Abteikirche fällt in die Zeit vom Jahre 1000 bis 1275. Dem romanischen Turm mit wuchtigem Portal schließt sich das im Übergangsstil errichtete Mittelschiff an, während das vom Erbauer des Kölner Domes geschaffene herrliche Chor — als einziges Werk, das er selber vollendet gesehen — rein gotisch und, laut erhaltener Urkunde, 1275 von Albertus Magnus geweiht ist; sehr schön und zu den vollendetsten Räumlichkeiten Deutschlands zählend ist auch die Sakristei. Leider ist der größte Teil der Inneneinrichtung, die, laut Verzeichnis, einst „26 Altäre, 68 Statuen, 33 Gemälde und 18 Grabmäler“ umfaßte, samt dem Lettner und dem alten Chorgestühl verlorengegangen; der 1861 geschaffene neugotische Hochaltar paßt nicht hinein. Welch kostbare Schätze aber auch heute noch im Besitz des Gotteshauses sind, das zu den schönsten des Niederrheins zählt, lehrte die eindrucksvolle nachmittägliche Führung der Tagungsteilnehmer durch Pfarrer Koenen, der alles Erlangbare noch rettete und weiter bemüht bleibt, die Schäden verständnisloser früherer Restaurierungsversuche nach Kräften auszumerzen.

Sehr aufschlußreich war es, direkt im Anschluß daran zwei von namhaften zeitgenössischen Baukünstlern als bedeutsame Gegenwärtlösungen geschaffene Kirchenbauten M.-Gladbachs zu besichtigen. Es handelt sich um die von Professor Dominikus Böhm — der selbst Erläuterungen beim Rundgang gab — erbaute Kirche am Asthma-Krankenhaus der Kamillianer sowie um die Rektoratskirche M.-Gladbach-Waldhausen von Professor Clemens Holzmeister. Die kühne Neuartigkeit ersteren Baues besteht in dem fensterlosen Schiff, bzw. der vollen Konzentrierung des Lichtes auf Hochaltar und Chor, das in seiner Rundung ganz aus Glas, mit schmalen Betonrippen, besteht und die windbewegten Buchen dahinter durchschimmern läßt. Die nach dem Chor mit einer Senkung von im ganzen sechs Metern abgeschrägte Holzdecke verstärkt die Bewegungsrichtung auf den Altar hin.

Von nicht minderer zeiterwachsener Eigenart und Schönheit ist die genannte Holzmeister-Kirche mit einer wuchtig breiten Turmfassade, die von den rechteckig sich vorschiebbenden Flanken der Seitenumgänge und dem Halbrund der vorgelagerten Taufkapelle dazwischen eindrucksstark durchbrochen wird; das Innere enthält eine Empore für rund 500 Personen, mit direktem Blick zum Altar hin. Diese aus Ersparnisrücksichten erwachsene glückliche Lösung gestattete zugunsten der Konzentrationswirkung des Raumes eine beträchtliche Einschränkung seiner Längenausdehnung. Bemerkenswert ist auch das monumentale Wandmosaik des heiligen Petrus von Professor Anton Wendling über dem Altar.

Mit der Besichtigung dieser neuen Kirchenbauten fand die an Anregungen und Eindrücken reiche M.-Gladbacher Tagung ihren programmäßigen Abschluß.

K. G. Pfeill

## KUNSTSAMMELN ALS DIENST AN DER VOLKHEIT

Die Sammlung dreier Generationen  
einer Kölner Familie

Eine glanzvolle Schau hat der Kölnische Kunstverein in seinen Räumen mit den „Kunst-





VERKÜNDIGUNG MARIA. ANTWERPENER MEISTER. UM 1520  
Sammlung Schnitzler, Köln

sammlungen dreier Generationen einer Kölner Familie“ zu zeigen, welche in Köln und wahrscheinlich in ganz Deutschland kein Gegenstück haben und darum, nach Museumsdirektor Otto H. Försters Worten, ein „Ruhmestitel unserer Stadt und ihrer Bürger“ sind und „ein Weckruf an das ein wenig entschlummerte Gefühl der Verpflichtung, die jeder einzelne Volksgenosse nach dem Maße seiner Leistungsfähigkeit gegenüber der Kunst“ hat.

Die Kunst ist, wie der entscheidende Beitrag Kölns zu den Schöpfungen des deutschen Mittelalters dartut, dem Leben dieser Stadt und ihrer Bewohner nach Försters Ausführungen seit frühesten Zeiten wesentlich. Als in den letzten Jahrhunderten die eigene künstlerische Schöpferkraft, bis auf vereinzelte Leistungen, nachließ, wurde Köln in einzigartiger Weise die Stadt der gro-

Ben Sammler. In Zeiten schwerer Bedrohung für die deutsche Kultur des Rheinlandes durch Frankreich trug die jahrhundertelange Sammler-Erziehung seiner Bevölkerung die wertvollsten Früchte: aus den durch jene Sammler vor dem Untergang bewahrten deutschen Meisterwerken entstand den geistigen Führern des „zum erstenmal zum eigenen Volkstum erwachenden Deutschland die erste schöpferische Erkenntnis vom Wesen ihres Deutschtums“; wir wissen, wie die deutsche Romantik von hierher stärkste Impulse erhielt. In diesem Sinn ist Kölns große Sammlertradition, abseits aller bloß repräsentativen oder gar geschäftlich spekulativen Absichten, „geadelt durch den von jeher deutlich in ihr wirkenden Antrieb des Dienstes am geistigen Aufbau der Volkheit“.

Es sind der Kölner Bankier Karl Stein (1806 bis 1868), sein 1855 geborener Schwiegersohn Ge-



JUSEPE DE RIBERAS: MUTTER GOTTES  
Sammlung Schnitzler, Köln

heimrat Dr. Richard von Schnitzler, der langjährige Vorsitzende des „Kölnischen Kunstvereins“, und dessen Töchter Mella Abegg und Freifrau von Schroeder, welche, durch drei Generationen, jene im Kunstverein ihre Kostbarkeiten zur Schau stellende Kölner Sammlerfamilie repräsentieren. Aus der Sammlung Karl Stein, welche den Grundstock des Ganzen bildet, stammt als eines der schönsten Werke der äußerst reichhaltigen Ausstellung der von ihm dem Kölner Wallraf-Richartz-Museum vermachte Thomas-Altar (vom Meister des Bartholomäus-Altars). Im Mittelbild zeigt er den Apostel Thomas, der seine Hand in die Herzenswunde Christi legt. Die Szene ist von Heiligen und Engeln umgeben, darüber Gottvater mit der Taube; auf dem linken Flügel sieht man Maria mit Johannes und auf dem rechten zwei weitere Heilige. — Auch schon zur ursprünglichen Sammlung Stein zählte die jetzt im Museum Heylshof in Worms befindliche und von dort entlehene „Verherrlichung Mariä“ von dem nach diesem seinem Hauptwerk benannten Meister. Sehr reizvoll ist darauf auf Goldgrund Maria mit dem Kinde inmitten eines sie umringenden Heeres musizierender, schwalbengeflügelter Engel dargestellt. Zur Hauptsammlung Dr. Richard von Schnitzlers gehörende deutsche Maler des 15. und 16. Jahrhunderts sind Stephan Lochner („Heiliger Hieronymus“ und „Maria im Paradiesgarten“), die beiden Barthel Bruyn und der Meister des Marienlebens mit einem Doppelbild „Verkündigung Mariä“ und „Geburt Christi“, ferner die Meister des Heisterbacher Altars, der heiligen Sippe und der Münchner Veronika; namentlich eine Kreuzigung und ein Flügelaltärchen des letzteren (Maria zwischen Heiligen, auf den Flügeln Passionsszenen) stellen zauberhafte Male-

rien auf Goldgrund der alt kölnischen Schule dar. Lukas Cranach mit zwei Bildnissen, Johann König mit einer Versuchung Christi in einer Waldlandschaft, J. Lingelbach und ein unbekannter, mythologische Szenen malender Meister des 18. Jahrhunderts setzen die deutsche Malerei bis zu dieser Zeit fort; verhältnismäßig zahlreich sind die Niederländer und Flamen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sammlung vertreten. Ein Antwerpener Meister um 1520 steuert eine in den anmutvollen Gestalten (Abb. S. 332) Marias und des Engels wie in dem häuslichen Interieur sehr feine Verkündigung bei; weitere Madonnenbilder findet man von Joos van Cleve, L. Blondeel und Adriaen Isenbrant neben einer Marienkrönung, als Skizze zu einem Deckengemälde, von Rubens und dem Profilkopf eines weißbärtigen Rabbiners von Rembrandt, außerdem Interieurs, figürliche Szenen und Landschaften von David Teniers d. J., J. van Goyen, Jakob van Ruisdael, Jan Steen, Willem de Poorter und anderen. Eine heilige Magdalena mit dem Salbgefäß vom „Meister mit dem Papagei“ ist nach einem Frauentyp und im Kostüm der damaligen Zeit geschaffen.

Eine besondere Gruppe der Sammlung von Schnitzler bilden italienische, spanische und französische Meister des 14. bis 18. Jahrhunderts. Die Madonna eines sienesischen Meisters, eine thronende Muttergottes in Landschaft von Bonifazio Veronese, die „Verlobung der heiligen Katharina“ von Giampetrino, ein barockes Him-



HIERONYMUS MIT DEM LÖWEN  
Süddeutsch, 2. Hälfte des 13. Jahrh. Sammlg. Schnitzler, Köln





Phot. H. Blümel, Krefeld

MARIA AUF DER MONDSICHEL AUS HEIMER BEI M.-GLADBACH  
Sammlung F. Camphausen † im Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld

melfahrtsbild und die in Antlitz und Händen schmachkend bleich aus dunklem Grund hervorleuchtende schmerzenseiche Mutter Jusepe de Riberas (Abb. S. 333) seien, nebst einer „Anbetung der Könige“ von Honoré de Fragonard angeführt; ein Gemälde im Großformat ist Giov. B. Piazzettis „Idylle“ (vornehme Gesellschaft auf dem Lande).

Plastische religiöse Bildwerke deutscher, niederländischer, italienischer und französischer Herkunft vom 14. bis 18. Jahrhundert ergänzen die Gemäldesammlung. Ihre Fülle verwehrt, ausführlicher auf Einzelheiten einzugehen. Eine Madonna Tilman Riemenschneiders, Jörg Syrlin d. Ä. „Heilige Katharina“, eine prachtvolle schwäbische Madonna, thronend mit Kind (15. Jahrh.), die eigenartige fränkische Gruppenplastik „Maria mit den 14 Nothelfern“ aus der gleichen Zeit, eine Kölner St. Ursula-Statue mit ihren Jungfrauen unter dem Schutzmantel (16. Jahrh.), sowie eine von einer Früchtegirlande umgebene sitzende Maria mit dem Kinde von Andrea della Robbia seien rein zufällig hervorgehoben. Zeitlich mit am frühesten (zweite Hälfte des 13. Jahrh.) ist ein süddeutscher sitzender Hieronymus mit dem Löwen von konzentriertem Ausdruck in Haltung und Mienenspiel (Abb. S. 333).

Kirchliches Kunstgewerbe wie elfenbeinerne Kästchen und Diptycha aus Sizilien und Frankreich, eine byzantinische Goldemailplatte mit Evangelistenfigur, Grubenschmelzarbeiten (Platten, Reliquienkästchen, Kußtafeln, ein Patriarchalkreuz) aus Limoges, ein dreifüßiger Drachenleuchter aus Hildesheim, 12. Jahrhundert, für den profanen Gebrauch bestimmte Trinkbecher, Kannen und Schalen aus Bronze und Messing, u. a. aus Nürnberg und Augsburg (17. Jahrh.), kommen hinzu nebst einer nicht minder kostbaren Glassammlung, die u. a. antike Glasgefäße, venezianische Flügelgläser des 16. Jahrhunderts, deutsche emaillierte Gläser sowie böhmische Zwischengoldgläser des 18. Jahrhunderts enthält. Steinzeug, Fayencen und Porzellane sind gleichfalls in prächtigen Stücken zu finden; flämische, französische und schwedische Gobelins sieht man wie kölnische, lombardische und italienische Paramente und Kirchenfahnen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert und kunstvolle Möbel aller Art aus der gleichen Zeit und den verschiedensten europäischen Ländern stammend.

Die stolze und einzigartige Sammlung beschließt, bis zur Gegenwart hinüberleitend, die Abteilung „Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts“, in der die namhaftesten neueren und neuesten Meister wie Menzel, Leibl, Hans Thoma, Hodler, Samberger,



HL. ANTONIUS

Antwerpener Arbeit. Sammlung  
Camphausen † im Kaiser-Wilhelm-  
Museum, Krefeld

Liebermann, Corin-  
th, te, Peerdt,  
Nauen, Dietz Ed-  
zard, J. Greferath,  
Josef Mangold  
und andere mit Ge-  
mälden und Gra-  
phik anzutreffen  
sind; neben Dr.  
v. Schnitzler sind  
seine beiden Töchter  
besonders an  
ihrer Zusammen-  
stellung beteiligt.  
Auch aus den  
Beständen dieser  
Abteilung haben  
die Kölner städtischen  
Museen  
mehrfach kost-  
bare und großzü-  
gige Stiftungen  
der kunstfreudi-  
gen Familie erhal-  
ten, deren Ver-  
dienste um das  
künstlerische kul-  
turelle Leben der  
rheinisch. Metro-  
pole in jeder Weise  
höchster Anerken-  
nung wert sind.  
K. G. Pfeil

den Kunsttöpfer selber als Soldaten und auf dem  
Gegenstück in einer eine Taube auf der Hand tra-  
genden Jungfrau seine Liebste.

Urwüchsige Kraft, beseelt von schlichter, inni-  
ger Andächtigkeit, zeichnet auch die religiösen  
Plastiken der Sammlung aus, die im Niederrhein-  
gebiet, das neben dem Land der Pottbäcker auch  
das berühmter Holzschnitzer ist, wie im benach-  
barten Flandern gleichfalls von bodenständiger  
Tradition sind. Wie in den Bildtellern heimische  
Erde, so hat in den Plastiken und Schnitzmöbeln  
das Holz des niederrheinischen Waldes vom Geist  
großer Vergangenheit Andacht und Weihe auf-  
geprägt erhalten, die unvermindert die Jahrhun-  
derte hindurch ausstrahlt und den Beschauer bei  
den in der Form etwas linksischen und unbeholfenen  
Bauernplastiken besonders rührt. Zu erwähnen  
wären zwei altertümliche sitzende Marien mit dem  
Kinde, kölnisch, aus dem 14., weitere nieder- und  
mittelrheinische sowie im Kleinformat reizvolle  
Brüsseler Madonnen aus dem 14. bis 16., nebst meh-  
reren bäuerischen Vesperbildern des 16. Jahrhun-  
derts. Prachtstücke stellen eine lebensgroße Ma-  
donna, ohne Kind, auf der Mondsichel aus Heimer  
bei M.-Gladbach (Abb. S. 334) und eine Schutz-  
mantelmadonna, u. a. mit einem Bischof unter der  
Gruppe der von ihr Beschirmten, aus der Emme-  
richer Schule, beide 15. Jahrhundert, dar. Sorg-  
fältige Ausarbeitung der Gewandtäfelung zeigen  
eine Maria und einen Johannes von einer Kreuzi-  
gungsgruppe; mehrfach stößt man auch, in nieder-  
rheinischen und Brüsseler Arbeiten, auf das Motiv

## ALTNIEDERRHEINISCHE KUNST UND KULTUR

Sammlung Friedrich Camphausen, Krefeld

Das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld  
zeigt, als Leihgabe, die einen charakteristischen  
kleinen Ausschnitt niederrheinischen, zum Teil  
auch flämischen künstlerischen und kunstgewerb-  
lichen Schaffens, von der Gotik bis zum 18. Jahrhun-  
dert, bietende wertvolle „Sammlung Friedrich  
Camphausen“, welche von dem unlängst ver-  
storbenen Krefelder mit viel Liebe zur bodenstän-  
digen alten Kultur der Heimat zusammengestellt  
wurde. Unreflektiert — und damit unmittelbar und  
wurzelecht — erwuchs dieser Kultur Blut und Bo-  
den, nicht bloß in den direkt aus heimischer Erde  
geformten tönernen Schüsseln und Tellern, welche  
mit ihrem erdfarbenen primitiven Bilderschmuck  
unter dem Glanz der Glasuren wie Sonnenscheiben  
aus der Glut der Öfen hervorgegangen und nir-  
gendwo schöner als am Niederrhein entstanden  
sind. Große Exemplare, u. a. (nach der Aufschrift)  
zwei von dem Pottbäcker Hendryck Klassen aus  
Vluyn aus den Jahren 1733 und 1754, zählen zu  
der Sammlung; naiv humoristische Szenen und  
Texte findet man darauf wie auch religiöse Dar-  
stellungen, in die bäuerlich primitive Vorstellungswelt  
übersetzt wie auf einem Teller die mit der  
Riesentraube an der Tragstange aus dem gelobten  
Land heimkehrenden Kundschafter. Neben einem  
Bildteller mit der heiligen Anna findet sich ein  
weiterer mit der Heiligen Familie und der from-  
men Widmung darunter: „Euch dreien ich mich  
befehl gesund und kranck mit Leib und Seel (1750)“  
Im Stil „expressionistischer Bauernmalerei“ (nach  
Picards Veröffentlichung) ist eine Bildkachel mit  
einer Kreuzigung; zwei weitere vom Jahr 1772  
zeigen in einer stolz den Degen schulternden Figur



Phot. Jac. Uebach, Krefeld

BRONZELEUCHTER AUS DER  
ABTEI WERDEN A.D.R.  
Gotisch. Sammlung Camphausen † im  
Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld



der heiligen Anna selbtritt. Sehr kunstvoll sind meist kleinere geschnitzte Figuren und Gruppen (Christus fällt unter dem Kreuz, ein Bischofsmartyrium, ein Apostel) aus der Kalkarer Schule, welchen sich gleich feine Antwerpener Arbeiten, u. a. ein „heiliger Antonius“ (Abb. S. 335) anreihen; aus der Neußer Gegend stammt eine bemalte steinerne Abendmahlsgruppe.

Ein altes Chorgestühl, prachtvolle, reich mit Schnitzwerk gezierte gotische und Renaissance-Schränke vom Niederrhein und aus Flandern, Truhen und rheinische und westfälische Holzstühle in altertümlichen Formen vervollständigen die reiche Sammlung, die außerdem noch Metallarbeiten: schöne gotische Bronzeleuchter (die Abb. S. 335 zeigt einen Leuchter aus der Abtei Werden), Weihbecken, Mörser, ein Kruzifix mit den Evangelistensymbolen und prächtige Messingschüsseln mit getriebenem Bildwerk (17. Jahrh.), eine Auswahl Delfter Fayencen, romanische Miniaturen zu Schrift- und Notenblättern, Bildstickereien und ein paar alte Gemälde enthält. Der verstorbene Krefelder Kunstfreund hat sich und seiner tiefen Verbundenheit mit der angestammten Heimat in der Sammlung das schönste Denkmal gesetzt. K. G. Pfeil

## NEUE BAUKUNST IM FASCHISTISCHEN ITALIEN

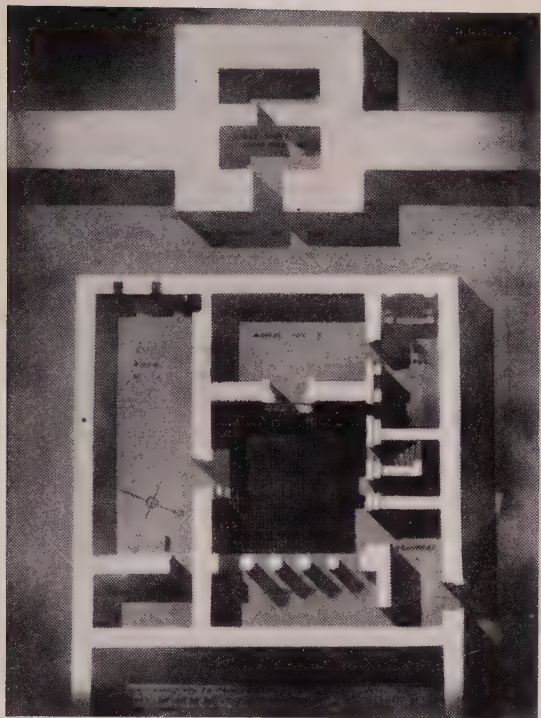
Ausstellung in Köln

Neue Baukunst im faschistischen Italien wird, auf Lichtbildern und Plänen, im Lichthof des Kölner Museums für Kunsthandwerk in einer Ausstellung gezeigt, welche das Museum in Verbindung mit dem Deutsch-italienischen Kulturinstitut (Petrarca-Haus, Köln) veranstaltete.

Das neue Italien will, wie Diplom-Ingenieur Noth, Berlin, bei seinem Eröffnungsvortrag ausführte, von musealer Erstarrung los und auch in der Baukunst nach Mussolinis Auftrag über das Erbe der großen Vergangenheit hinaus zu etwas Neuem, seinem Geist und Willen Entsprechendem gelangen. „Macht, was ihr wollt, nur ahmt nichts Altes nach“, lautet die von Mussolini ausgegebene Parole, und während die eine Richtung eine Verbindung zwischen klassischer und moderner Baugesinnung sucht, lehnen namentlich jüngere Architekten alles Überkommene ab und erstreben einen die Möglichkeiten des modernen Werkstoffs: Beton, Eisen, Glas, nutzenden, radikal neuen Baustil. Bezeichnenderweise ursprünglich „stilo tedesco“ genannt, kennzeichnet ihn, wie die neue deutsche Baukunst, die Wucht und Klarheit sachlich-wesentlicher Formen, die aber nicht nüchtern und unbewegt, sondern vom Schwung eines großen Willens, ihren jeweiligen Zwecken und Funktionen entsprechend, dynamisch durchgeformt und betont erscheinen. So ist beispielsweise schon der gewaltige „Monolite Mussolini“ in Rom bei seiner strengen Einfachheit kein gleichmäßig durchlaufender vierkantiger Block, sondern scheint sich von horizontalem Sockel aus über mehrfach geschachtelte, sich verjüngende Bauteile erst in die energische Vertikale des Hauptteils im reinen Wortsinne zu „erheben“. Mitunter, wie bei der Innenausstattung des Hauses der Mostra della Rivoluzione fascista, steigert sich das Bewegungselement vielfacher winkelförmiger Überschneidungen, in welche hier die große Buchstaben-Ornamentik an den Wänden mit einbezogen ist, zu fast futuristisch anmutendem

Tempo. Das Sacrario dieses interessanten Baues stellt eine frei in Kreisform um ein riesiges einfaches Kreuz in der Mitte (mit der Aufschrift: „Per la patria immortale“) schwingende, von oben erleuchtete Rotunde dar, während die Außenfront vier mächtige, über einem breiten Schriftband säulenförmig aufsteigende, organisch zur Architektur gehörende „Fasci“ beherrschen. In kleinerem Maßstabe wachsen solche Fasci auch aus drei vom Boden bis zur Höhe durchgehenden Längsrippen des Turmes eines modernen Post- und Telegraphengebäudes hervor, das in seiner Ausgewogenheit zwischen vertikal strebenden, horizontallagernden und bogenförmig geschwungenen Bauteilen von jener neuen Art schnittiger sachlicher Schönheit ist, wie sie Gebilden moderner Technik eignet und auch einen Entwurf zum Hauptbahnhof in Florenz kennzeichnet. Bestimmend ist für letzteren die konsequente Gestaltung einer Halle aus ihrem Hauptzweck der Überdachung heraus, was dem ganzen Bau den Charakter eines in zwei Stufen — vom Hauptbau zur die Anfahrtsstraße überdeckenden Vorhalle — in Betonkonstruktion gefaßten mächtigen Glasdaches gibt. Aus dem Prinzip der sachlich einfachsten Gestaltung und Sichtbarmachung der Funktionen der Bauten ergibt sich auch, daß Treppenaufgänge um freistehende runde Türme als Spiralbänder außen herum geführt sind. Ungemein kühn und nur durch das neue Material möglich sind die freischwebend ausladenden Betonbänder und -rippen der Treppenaufstiege bei dem herrlichen Stadion in Florenz; das Schutzdach der Tribüne erscheint in seinem kraftgespannten wundervollen Bogen wie ein zum Abflug gezückter mächtiger Flügel.

Auch bei den in Köln gezeigten Kirchenbauten treten die neuen Prinzipien deutlich zutage. Bei dem ganz neuartigen Entwurf zu der „Chiesa di S. Paolo di civitate“ sind die Seitenwände des Schiffes in dreifacher Brechung harmonikaartig aufgefaltet, was im Grundriß beiderseits die Zickzacklinie ergibt, die uns auch sonst in den zahlreichen Winkelungen und Überschneidungen in dieser neuen Baukunst begegnet und namentlich der erwähnten futuristisch gestimmten Innenarchitektur des Hauses der Mostra della Rivoluzione fascista ihren bewegten Charakter gibt. Als die Linie des Blitzes, d. h. der gewaltigsten Energieauslösung, ist sie gesteigerter Ausdruck der dieser Baukunst immanenten dynamischen Spannung. — Bei der vorgenannten Kirche schließt sich dem im lebhaften Zickzackrhythmus zum Altar strebenden Schiff der im Grundriß kleeblattartig in drei Kreisen (bzw. Rundbauten) ausschwingende Chor in gleicher Bewegtheit an. Eine gleichfalls stark bewegte Kombination von kubischen und Rundformen, um einen schlanken Turm als Achse, stellt der Entwurf zu einer Kirche in Piemonte dar; zwischen überkommenem und neuem Stil stehen Bauten wie M. Caninos „Chiesa della Maddalena“. In der nüchtern klaren Einfachheit, bzw. ihren großen kahlen Wandflächen mit einem riesigen Steinkreuz davor, klingt die schlichte „Chiesa cattolica a Sourtier“ von fern an Böhms Norderneyer Kirche, wie auch an die Aachener Fronleichnamskirche an. Gleichfalls einfach und streng wirkt der langgestreckt zur Straße an einen viereckigen Turm sich anschließende Ausstellungsbau für christliche Kunst in Padua, bei dem im Innern weite Raumfluchten von einer lichterfüllten Rotunde mit hohen breiten Bildfenstern und einem Wasserbecken in der Mitte auslaufen. Eine Anzahl Photos erweisen, daß auch



PLAN DES GOTTESHAUSES IN DURA-EUROPOS  
AM EUPHRAT, 200 N. CHR.



TAUFNISCHE DES GOTTESHAUSES IN DURA-  
EUROPOS AM EUPHRAT, 200 N. CHR.

in der italienischen Grabmalkunst der neue Geist, hier und da noch in allmählichem Übergang vom Überkommenen, seinen Einzug hält.

Beiden gezeigten modernen Wohn- und Zweckbauten ist Luft, Licht, Sauberkeit, bzw. der gesundheitlich-zweckmäßige Gesichtspunkt wie in Deutschland bestimmend. Auch der Ausdruck selbstbewußter Repräsentation unter Verwendung teils moderner, teils älterer Stilelemente fehlt nicht in Bauten wie dem „Palazzo della Poste“ in Brescia (1932), dem „Palazzo della Corporazione“ in Rom oder der neuen Börse (1927—1930) in Mailand.

K. G. Pfeil

## Personalnachrichten

Akademieprofessor Kunstmaler Paul Plontke feierte am 18. Juni seinen 50. Geburtstag. Über seine Werke haben wir mehrfach in der Zeitschrift und in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst berichtet.

G. L.

Am 1. Juli 1934 riß ein verhängnisvolles Schicksal Herrn Dr. Willy Schmid in München aus diesem Leben. Wenn auch seine Haupttätigkeit auf dem Gebiete der Musik, besonders auch der Kirchenmusik lag, so hat der Verstorbene doch auch einen beträchtlichen Teil seiner Arbeit der Kunst und auch hier besonders der christlichen Kunst gewidmet. Er war längere Zeit bei der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst als Sekretär tätig und hat auch den Text der Jahresmappe für 1933 geschrieben. Jahrelang war er Kunstkritiker am „Bayerischen Kurier“. Sein feines Verständnis für Kulturaufgaben und sein tiefreligiöser Sinn mit echt katholischem Weitblick

vereint, ließen ihn als eine Hoffnung der mittleren Generation erscheinen. Ein zu frühes Schicksal hat ihn aus weitreichenden Arbeiten herausgerissen. R. I. P.

G. L.

## Forschungen

### DIE NEUAUFGEDECKTE TAUFG- KAPELLE VON DURA-EUROPOS

Im Jahre 1902 hat J. Strzygowski in seinem Werke „Orient oder Rom“ die These aufgestellt, daß die christliche Kunst nicht, wie man allgemein annahm, aus Rom, sondern aus dem nahen Osten ihren Siegeszug, gleichzeitig mit dem Christentum selbst, über die Welt angetreten habe. Solange man nur die römischen Katakomben kannte, mußte diese These in Erstaunen setzen, denn selbst die künstlerische Großtat von Palmyra konnte immerhin nur als Außenseiter gewertet werden. Indessen aber sind Kunstwerke ans Tageslicht gekommen, die klar für Strzygowski zeugen. Den letzten Beweis lieferten die soeben erst aufgedeckten Bildzyklen von Dura-Europos, die zu dem Sonderbarsten gehören, was christliche Kunst jener Zeiten geschaffen hatte.

Heute ist die Gegend eine Wüste. Einmal war es hochkultiviertes Gebiet, das eine ganz lebendige Geschichte hat. Dura-Europos liegt am Euphrat, viele Tagesritte trennen es von aller menschlichen Behausung und nur einem Zufall verdankt die alte Stätte ihre Entdeckung. Als während des Weltkrieges englische Truppen den Euphrat entlang zogen, fielen die sonderbaren Bodenformationen auf. Flüchtige Grabungen brachten Wunderdinge





MAUERFRESKEN VON DURA-EUROPUS, 200 N. CHR.

ans Tageslicht. Aber erst 1923–24 wurde von Frankreich aus an der Stelle weitergeforscht. Da konnte man sich nun schnell überzeugen: man hatte es mit einem asiatischen Pompei zu tun.

Um den kunstgeschichtlich so außerordentlich bedeutsamen Sinn dieser Stätte richtig zu verstehen, ist es absolut nötig, etwas von ihrer Geschichte und besonders etwas von ihrer Bevölkerung zu wissen. Die Entstehung der Stadt liegt vier Jahrtausende zurück. Damals war Dura eine mächtige Festung, die den Übergang über den Euphrat sperrte. Das Königreich Hema, zu dem sie gehörte, war so stark, daß es durch geraume Zeit das mächtige Babylon beherrschte. Später drangen die Assyrer vor und ihnen verdankt der Ort seinen Namen. Es ist kaum zweifelhaft, daß wir es hier mit dem assyrischen (also semitischen) Namen „duru“ oder „duru“ (Schloß) zu tun haben, der sich heute noch im arabischen „el Dara“ erhalten hat. Durch die Ausbreitung der griechischen Macht fiel auch Dura in griechischen Besitz und erhielt den Namen Europos. Auch damals blieb es noch Festung. Als weiterhin dieser ganze Landstrich im Jahre 64 n. Chr. römische Provinz wurde, änderte sich für die Stadt damit nicht viel. Ganz im Gegenteil, sie gewann dadurch, daß westlich von ihr die große Kaufmannstadt Palmyra entstand, die den ganzen Handel nach China und Indien zum Persischen Meerbusen hin übernahm. Europos wurde damals ein wichtiger Umlageplatz und so wie Palmyra selbst behielt es seine vollkommene Freiheit, die hauptsächlich darin bestand, daß die alte assyrische (semitische) Bevölkerung verblieb und auch die alte Verwaltung noch weiter zu Recht bestand. Aber die neuen Herren des Landes gewannen doch mit der Zeit einigen Einfluß, wenn dies auch recht lange brauchte. Immerhin gelangte auch arischer Einfluß dorthin und gerade diese Tatsache wirkt sich in den erhaltenen und nunmehr aufgedeckten Kunstschätzen in ganz augenfälliger Weise aus. Da die Zuwanderer hauptsächlich die Aufgabe hatten, die westliche Kultur und Sprache ins Innere der neuen Provinz zu bringen, so ist es ohne weiteres klar, daß sich ihr Einfluß auf die Kunst fühl-

bar machte. Wenige Jahrzehnte später allerdings endete hier alle befruchtende Arbeit des Westens, denn im Jahre 256 n. Chr. drangen die Sassaniden vor, eroberten das Land, zerstörten Palmyra und Europos, welch letzteres aus einem jahrhundertelangen Schlaf im Wüstensande eben erst seine Auferstehung feierte.

In Dura fand man nun einen palmyrischen Göttertempel, eine Synagoge und endlich auch ein christliches Gotteshaus. Zu Vergleichszwecken und gleichzeitig zu unserer Aufklärung dienen vor allem die beiden letztgenannten Bauwerke, denn ihnen ist die hier wichtigste Kunstart gemeinsam: der Freskozyklus.

Aber welchen Unterschied! Er läßt sich schwer in der künstlerischen Formenwelt finden, wohl aber im künstlerischen Ausdruck. Das zerflatternde Nebeneinander von Handlungen, die ungeheuerlichsten Überschneidungen der Bilder, die verzerrten Mienen, die auf Furcht und Grauen aufgebauten Effekte, sind typische Repräsentanten jener ersten semitischen Bildzyklen in Syrien. Das Entscheidende an ihnen bleibt nur, daß es zyklische Darstellungen des Alten Testaments sind. Im christlichen Gotteshause herrscht eine ganz andere Luft. Die Formsprache ist eine klare, durchaus übersichtliche, die von ungeheurem Positivismus spricht.

Mit dieser Ausgrabung in Dura ist das erste christliche Gotteshaus zutage gekommen, das zyklische Mauerfresken trägt. Man muß da die römischen Katakomben ganz außer Betracht lassen, denn erstens handelt es sich bei ihnen nicht um Baulichkeiten ober der Erde und zweitens nicht um zyklische Darstellungen. Da die Stadt, wie schon gesagt, 256 n. Chr. zerstört wurde, man aber dem Bau anmerkt, daß er lange in Verwendung stand, dürfte man nicht fehl gehen, die Entstehung mit dem Jahre 200 ungefähr richtig zu fixieren.

Wie Abb. S. 337 zeigt, hat man neben der ehemaligen Stadtmauer, deren Tor man deutlich erkennt, ein Haus aufgefunden, das der Anlage nach mit seinem zentralen Hof absolut einem Wohnhause ähnelt. Der Raum in der obersten rechten Ecke nun war als Kapelle ausgebaut. Es war die Taufkapelle. Auf Abb. S. 337 sieht man die von einem Bogen, der auf zwei Pfeilern ruht, abgetrennte Taufnische mit dem Taufstein davor. Das ganze übrige Haus stand, wie es einige Kleinigkeiten andeuten, auch als Gotteshaus in Verwendung. Die Mauern dieser Taufkapelle nun sind mit Fresken geschmückt. Daß sie sich bis heute erhalten konnten in ihrer absoluten Frische und Farbenhelligkeit, verdankt man der großen Stadtmauer, die einstürzend das ganze Haus erfüllte. Man sieht auf den Abbildungen (S. 338), deren photographische Aufnahme während der Aufdeckung (Sommer 1933) gemacht wurden, noch Teile der Mauer, die sich durch die Hauswand gedrängt hatten. Aus diesem Grunde sind auch nicht alle Fresken erhalten. Man sieht z. B. auf Abb. S. 339 eine Dar-

stellung der „Heilung des Aussätzigen“. Man erkennt den Mann, der auf seinem Bette liegt, daneben wie er sein Bett auf den Rücken nimmt und geht. Andere Darstellungen zeigen David auf Goliath stehend, Adam und Eva im Paradies, die Frau des Samaritaners, Christus geht auf den Wassern und in der Taufnische selbst, tiefsinnig und wohlempfunden: „Der gute Hirte mit seinen Schafen.“

Von einer absoluten Bildhaftigkeit ist schwer zu reden. Nicht etwa, daß die Zeichnungen an Plastik Mangel leiden würden, nein, nur sind die meisten von ihnen nicht unmittelbar in den Raum hinein komponiert, die Mauer ist lediglich als Objekt, nicht als Bestandteil der Darstellung gesehen, so daß keine Raumwirkung durch die Bilder erzielt wurde. Die Einzeldarstellungen wollen nur als solche genommen werden, abstrahiert vom Raum, auch gegenseitig scharf getrennt. Dieses vollkommene Auf-sich-selbst-Stellen fällt uns heute etwas schwer, denn wir sind an ganz andere Wirkungen gewöhnt, aber diese Distanz besteht natürlich nur für unsere ganz subjektive Einstellung. Indessen ist das Einzelbild, vielleicht noch besser gesagt, die einzelne Figur von meisterhafter Auffassung in Gebärde, im Ausdruck, in technischer Durchführung. Hier zeigt sich der Unterschied gegen jene andere Bilder in der Synagoge, die, so bedeutend sie auch durch ihren Einfluß auf die Darstellung von Zyklen sein mögen, doch künstlerisch nicht an diese heranreichen. Für die Kunstgeschichte sind diese Bilder in der Taufkapelle von Dura von ganz überragendem Wert. Sie sind ein ganz vereinzelt dastehendes Denkmal der christlichen Kunst, die in ihnen ist, die Anschauung über die Weiterentwicklung dieser Kunst zu wandeln. Vor allem geben sie uns eine vollwertige Ergänzung unseres bisherigen Wissens und darüber hinaus lüften sie das Geheimnis der alten Frage: Woher kam der Anstoß zur bildmäßig-zyklischen Darstellung biblischer Szenen in den byzantinischen Kirchen.

Solange wir nicht an anderen Stellen Ähnliches finden werden, müssen wir annehmen, daß dieser Anstoß aus jenem Gebiete kam. Dies würde allerdings die neueste Auffassung nur bestärken, die noch vor Entdeckung dieser Bilderzyklen zu Recht zu bestehen schien.

Franz von Caucig, Istanbul

## Bücherschau

### EIN SCHWEIZERISCHER KUNSTFÜHRER

Die Schweiz ist als die Heimat Wilhelm Tells und als das Land der Hirten, als Drehscheibe Europas und als Sitz hochentwickelter Industrien, als beneidete Friedensinsel und als Naturparadies in aller Welt bekannt; von der Schweiz als Kunstland habe ich dagegen noch selten reden hören. Und doch verdiente sie es, auch ihrer Kunstdenkmäler wegen besucht zu werden; denn da sich hier französische, lombardische und süddeutsche Ein-

flüsse kreuzen, zeigen sie manche sonst nicht vorkommende Eigenart. Und abgesehen von dieser „geopolitisch“-historischen Bedeutung haben viele Schweizer Denkmäler einen Kunstwert, der dem mancher Monumentalbauten der Nachbarländer durchaus ebenbürtig ist; man denke nur an die Münster von Basel und Bern, von Chur und Fribourg, von Genf und Lausanne, sowie an die Klosterkirchen des Mittelalters in Romainmotier, in Payerne, in Hauterive, an die des Barockzeitalters in Einsiedeln, in St. Gallen, in St. Urban!

Die Konkurrenz der vielen Naturschönheiten mag in erster Linie daran schuld sein, daß man so achtlos an diesen Kunstschatzen vorübergeht und daß die Reisehandbücher sich im allgemeinen wenig Mühe nahmen, auf sie aufmerksam zu machen. Vor allem aber fehlte eine zusammenfassende und doch nichts Wichtiges beiseite lassende Publikation, die einen über die Stellung und Bedeutung der schweizerischen Kunstdenkmäler auf zuverlässige Weise orientiert hätte.

Nun ist aber dieses Frühjahr im Fritz Lindner-Verlag in Küsnacht am Rigi—Düsseldorf—Rom ein „Kunstführer der Schweiz“ von Hans Jenny erschienen, der einem in kurzer und prägnanter Form alles irgendwie Wichtige über die schweizerischen Kunstdenkmäler sagt und der damit diese vorhandene Lücke in sehr glücklicher Weise ausfüllt. Es handelt sich um ein handliches Buch, das man bequem in die Rocktasche stecken und daher gut als Reisebegleiter mitnehmen kann; wenn man es aber aufschlägt, entdeckt man, daß auf seinen dünnen Blättern ein ungeheures Material zusammengetragen ist: gegen 600 Seiten füllt allein der Text aus und ihm sind 168 Tafeln mit guten Abbildungen der wichtigsten Bauten beigegeben (die Pläne sind im Text verteilt). Die Einteilung des Textes ist eine andere als bei Jakob Burckhardts Cicerone und bei Dehios Handbuch, wo die Denkmäler in historischer bzw. in alphabetischer Reihenfolge aufgezählt sind; hier ist der ganze Stoff geographisch nach Kantonen angeordnet, die ihrerseits wieder in einzelne Landschaften aufgeteilt sind. Dies ist nun tatsächlich bei der föderalistischen



MAUERFRESKEN VON DURO-EUROPOS. HEILUNG DES AUSSÄTZIGEN



Verfassung der Schweiz, bei der die einzelnen Kantone und oft sogar einzelne Täler kulturell etwas Abgeschlossenes, für sich Gewordenes und für sich Bestehendes bilden, sicher die zutreffendste Art der Gliederung. Dabei hat aber der Verfasser auch den Vorzügen der historischen Anordnung Burckhardts und der alphabetischen Dehios Rechnung getragen, indem er dem Text eine die Kunst besonders berücksichtigende geschichtliche Einleitung vorsetzte und am Schluß ein alphabetisches Register der Orts- und der Künstlernamen gab. Was den Text anbetrifft, so enthält er ein außerordentlich reiches Tatsachenmaterial, in dem man sich aber dank der übersichtlichen Anordnung sehr leicht zurecht findet. Das Persönliche tritt vielleicht etwas stärker zurück als bei manchen anderen Handbüchern dieser Art; durch Stichproben aber konnte ich mich überzeugen, daß alles Wichtige berücksichtigt ist und daß alle Angaben von peinlicher Zuverlässigkeit sind. Erwähnt sei, daß auch die moderne und allermodernste Architektur Aufnahme gefunden hat.

So bildet dieser Führer für den zünftigen Kunsthochföhrer ein überaus wertvolles Nachschlagewerk, in dem man die in der Fachliteratur zerstreuten Angaben übersichtlich geordnet beieinander findet; vor allem aber wird der historisch Gebildete, der eine Schweizerreise unternimmt, gut beraten sein, wenn er sich diesem Führer anvertraut, um so neben dem Matterhorn und dem Vierwaldstätter See auch Kunstschatze kennenzulernen, an denen er in einem andern Lande kaum achtlos vorübergegangen wäre.

S. Guyer

**S**icilia und Toskana. In der prächtigen Folge von illustrierten Bänden der italienischen Provinzen, die der Touring Club Italiano unter dem Titel „Attraverso l'Italia“ seit mehreren Jahren herausgibt und über die wir hier schon mehrfach berichtet haben, sind als Band IV und Band V beide oben genannten Provinzen erschienen. Sizilien bringt 389 Abbildungen im Text, vier Farbtafeln, Toskana umfaßt nur den ersten Teil der Provinz; die Gegenden von Florenz und Pistoja und ist mit 475 Textabbildungen und vier Farbtafeln geschmückt. Gerade bei diesen beiden Landschaften, die zu den bekanntesten Reisegebieten Italiens gehören, überrascht trotzdem in diesem

umfassenden Überblick die Kulturdichte und das Kulturalter. In Sizilien, wo nicht nur die bekanntere Ostküste mit Messina, Catania und Syrakus, und die Nordküste mit Palermo, sondern auch die weniger bereifte Westküste mit Trapani und vor allem auch das Innere mit Caltanissetta, Caltagirone usw. stark berücksichtigt wird, macht der Gang durch Kunst, Kultur und Rasseverschiebung über die Steinzeit zu den Puniern, Griechen, Römern, Byzantinern, Arabern, Normannen bis zu den heutigen italienisierenden Bestandteilen einen überwältigenden Eindruck. Ausgezeichnete Abbildungen in vorzüglicher Auslese sind der eigentliche Zentralpunkt des Buches. Man kann aus dem Buche einen überzeugenden Eindruck, besonders von der griechischen, byzantinischen, mittelalterlichen und Barockperiode erhalten, besonders in ihrer bodenständigen Eigenart. Bei dem Bande Toskana I dominiert dagegen die romanische Periode mit Pistoja und dann die Renaissance mit Florenz. Äußerst geschickt auch hier wieder die Auswahl: Architektur neben Kunstgewerbe, Flugzeugaufnahmen und Landschaftsaufnahmen, weltbekannte Spitzenstücke der Kunst neben verborgenen Kostbarkeiten. Vorzüglich auch der kurze, prägnante Text in Einleitung und Unterschriften, der jedem Gebildeten auch eine angenehme Fortbildung in der italienischen Sprache bedeutet. Für Mitglieder des Klubs (Mailand) wird mit dem Jahresbeitrag von L. 25,20 ein Band gratis geliefert, im Buchhandel kostet er RM. 7,50, was nur bei der Auflage von über 400000 Exemplaren zu bieten möglich ist.

G. Lill

## BERICHTIGUNG

**W**ie uns von zuständiger Stelle aus Breslau mitgeteilt wird, gehören die Entwürfe von Professor Gebhard Uttinger zu einer Konkurrenz, die für die Neugestaltung des Breslauer Domes unter verschiedenen Künstlern ausgeschrieben worden ist. Die Entwürfe befinden sich in dem Besitz des Metropolitankapitels Breslau. Die endgültige Ausführung ist Herrn Meyer-Speer, der auch den Mainzer Dom farbig getönt hat, übertragen worden. Die Arbeiten sind im Gange. Die Entwürfe von Uttinger werden demnach nicht ausgeführt.

## AN UNSERE LESER!

**W**ir brauchen Euere Hilfe! Viele, die bisher unsere treuen Leser waren, können heute in der Zeit der wirtschaftlichen Umstellung nicht mehr sich das Geld für kulturelle und literarische Dinge am Munde absparen. Wir müssen dies aus vielen Zuschriften erschen, besonders aus den Reihen der Jüngeren, die noch keine feste oder höher bezahlte Anstellung haben.

Und trotzdem dürfen wir ein für den deutschen Katholizismus und die deutsche Kunst arbeitendes Kulturorgan nicht herunterdrücken oder gar zugrunde gehen lassen. Wir müssen alles, was deutsche Qualitätsarbeit, deutsche Geistesarbeit, religiös fundiertes Gut heißt, erst recht schützen. Die Zeitschrift ist nicht eine Sache für sich, sie ist die ständig werbende Propagandaschrift für christliche Kunst, für den christlichen Künstler.

Helfen Sie uns, diese notwendige Propaganda zu erhalten und zu steigern.

Jeder Leser werbe bis spätestens 1. Oktober einen neuen Abonnenten!

Der Verlag

Die Schriftleitung







KARL BAUR: PFINGSTEN

MARMORRELIEF IN DER ST. JOSEFS-PFARRKIRCHE ZU AUGSBURG. (1934)



KARL BAUR: ALTARBALKEN MIT CHERUBIM. MESSING GETRIEBEN. ST. ANTON IN AUGSBURG 1928

## ZUR KUNST KARL BAURS

Von GEORG LILL

Das Zeitalter der letzten Generation, etwa seit 1900, war im deutschen Kultur- und Kunstleben von einer besonders starken inneren und äußeren Bewegtheit. Nationale, internationale und übernationale Kräfte rangen miteinander, rein elementare Bewegungen regten sich neben reichlich cerebrally aufgestellten Doktrinen, bürgerliche Sattheit und Phlegmatik geriet in heftigste Spannung mit revolutionären, anarchistischen und bolschewistischen Experimenten. Man liebt zwar auf dem Gebiete der Kunst zu sagen, daß nur der ganz Eigensinnige, der sich von jeder Beeinflussung fernhält, der Sieger und der eigentlich Schöpferische sein wird. Wer sich weniger auf Schlagworte und mehr auf objektive und historische Tatsachen stützt, weiß, daß dies Wort nur für ganz wenige Große der Kunstgeschichte, vielleicht noch nicht einmal für so viele, als man an den Fingern einer Hand abzählen kann, Geltung hat. Alle anderen, auch ganz Große, wie Bellini und Tizian, Raffael und Dürer, Bramante und Balthasar Neumann, Veit Stoss und Bernini, sie alle haben aus Volk, Landschaft, Schule, Zeitströmung und Zeittendenz Unendliches in sich aufgenommen, verarbeitet und dann erst wieder durch das Fluidum ihrer eigensten Persönlichkeit gestaltet. Unser Zeitalter neigt immer mehr dazu, nach einer hundert Jahre langen Überschätzung der individualistischen menschlichen Schöpferkraft das immanente Wollen von Blut, staatlicher und geistiger Bindung, Tradition als das ausschlaggebende Agens des irdischen Geschehens zu betrachten.

In dieser gärenden Zeit der letzten Jahrzehnte war es für einen denkenden miterlebenden Künstler nicht leicht, seine Art zur Entfaltung zu bringen, ohne irgendwelchen von der Kritik aufgepeitschten Extravaganzen oder der von dem Spieß so sehr ersehnten Selbstverständlichkeit zu verfallen. Mancher flüchtete in die Einsamkeit von Bergen und Tälern, fern von der Großstadt, suchte und fand Romantik, Landschaft und Volkstum in engbegrenzter, be-seeligender Art. Der andere blieb mitten im Getriebe der Großstadt, ein wenig überlegen lächelnd, kritisch, spröde, sondernd und suchte im Kampfe der Meinungen das Gute für sich zu gewinnen, das Kunstwollen in einer Gemeinsamkeit höherer, monumentaler, unbeschränkterer Art suchend. Zu diesen Künstlern zähle ich Karl Baur, diesen äußerlich bescheidenen, etwas in deutscher Art schwerfälligen und bedächtigen Mann, der langsam in der Rede und Bewegung, doch um so zäher und ausdauernder im Schaffen ist. Ohne zu jenen zu gehören, die mehr mit Worten als mit der Hand Werke schaffen, gibt er sich doch Rechenschaft über Möglichkeiten der Kunst einst wie jetzt, geht mit kritischem Auge durch die Reihen seiner Kunstgenossen, Verbindungen Gleichgesinnter suchend und ihm Widerstrebendes abweisend. Ein wohl umrissener Charakter, der den Kampf nicht sucht, aber ihn auch nicht scheut, der nicht ehrgeizig nach persönlichem Einfluß strebt, aber auch nicht ohne Gewicht im Kreise seiner Freunde steht. Und von dieser menschlichen Art genährt wuchs auch seine gerade, kernige und ehrliche Kunst empor.

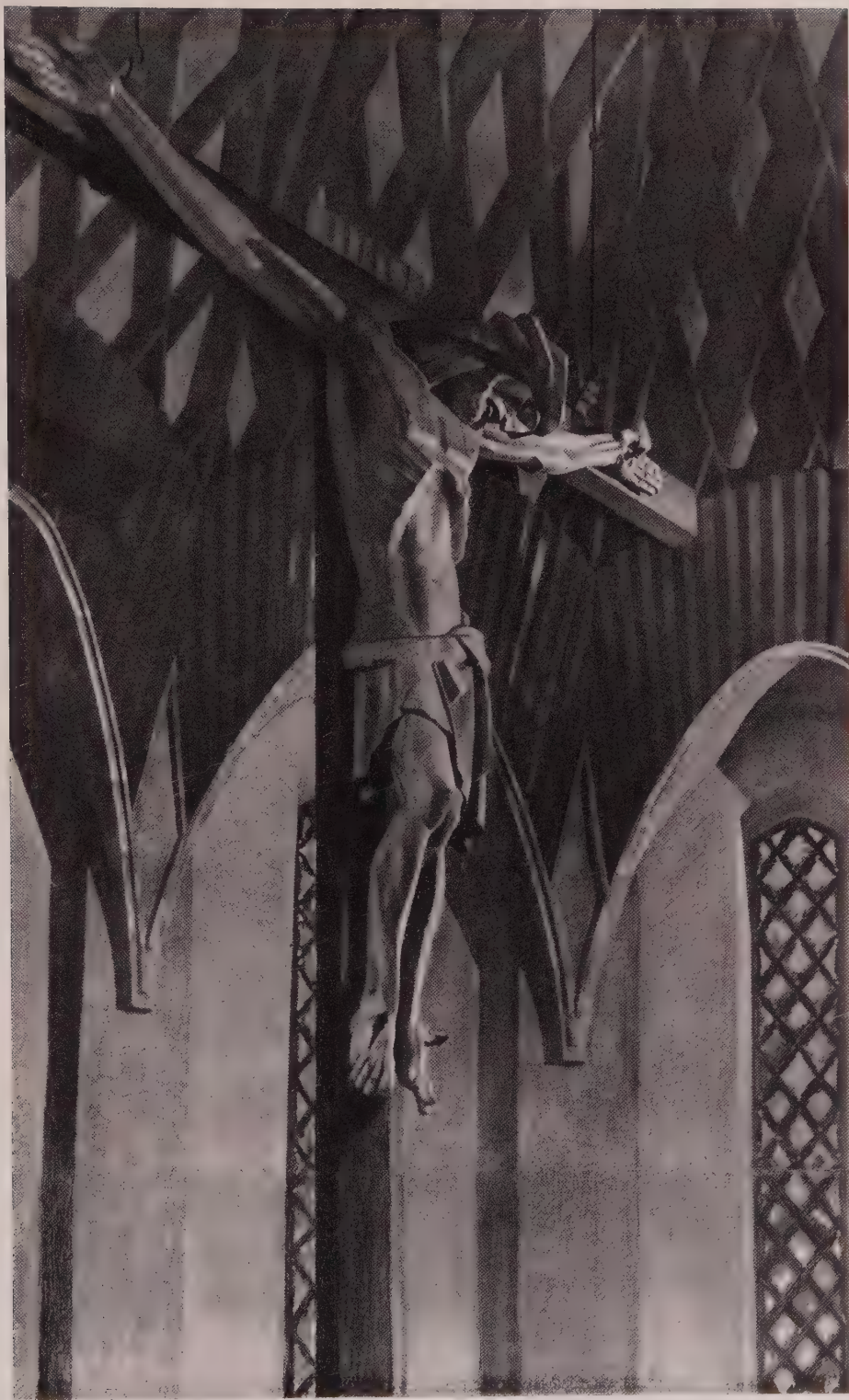


Karl Baur hat sich diese seine Kunst ehrlich und tapfer errungen. Aus einfachen Kreisen stammend, geboren am 21. Dezember 1881 in München, mußte er sich schon sehr früh auf eigene Füße stellen, ja noch für die Familie mitverdienen. Bei einem kleinen Bildhauer hat er gelernt, dann warf ihn der Zwang des Verdienens in eine richtige „Anstalt für christliche Kunst“, wo Geschäftigkeit und Arbeitskraft ersetzen mußten, was an Geist und Innerlichkeit ermangelte<sup>1)</sup>. Auf Jahre hinaus hat ihm später diese betriebsame Tätigkeit die Freude an der kirchlichen Kunst vergällt. Dann kam er an die Münchener Akademie unter Wilhelm von Rümmer, Erwin Kurz und schließlich Adolf von Hildebrand, der ihm Leitstern für seine erste künstlerische Einstellung wurde. Für ihn war Hildebrand mehr als der durchschnittliche Lehrer; er wurde in dessen Atelier aufgenommen, durfte mithelfen, als so bedeutende Werke wie das Prinzregenten-Denkmal in München, das Bismarck-Denkmal in Bremen und zuletzt die Figuren für den Hubertustempel in München anlässlich eines Stipendiaufenthaltes in Florenz 1910/11 entstanden.

Diese Hinneigung und starke Bindung zu Hildebrand förderte in Baur eine Beherrschtheit, die dem Oberbayern schon im Blute liegt, durch das allgemeine Münchener künstlerische Milieu aber nochmals verstärkt wurde. Wie so vielen Münchener Künstlern wurden auch Baur damit gewisse Grenzen des Gestaltens abgesteckt, Grenzen, die man jahrzehntelang höhnisch und spöttisch als Nachteil und Rückschritt bezeichnete, die aber schließlich die Grundbedingungen einer aufbauenden und nicht auflösenden Kulturgestaltung bleiben müssen. Hildebrand war kein dozierender, sondern ein praktischer Lehrer. Gewiß, der geistig hochstehende Künstler konnte seine Gedanken formvollendet zu Papier bringen. Aber im Atelier, bei seinen Schülern, griff er lieber zur Korrektur mit der Hand als mit dem Wort, so seine Schüler im Gestalten selbst anregend und anfeuernd. Der geistige Einfluß war stark, so stark, daß Baur ihn schließlich in seiner klassischen Zuspitzung drückend empfand und nach anderen Wegen Ausschau hielt, die von der durch humanistische Kultur übersättigten Einstellung wegführen mußten in andere nicht erschlossene Gebiete. Die schönste Gabe, die Baur aus dem Atelier Hildebrands mitnehmen konnte, war das unverlierbare Gefühl für Stilbedingtheit: die Ablehnung des groben Naturalismus, der Sinn für tektonische Gebundenheit, für Form, für plastische Schichtung in Statue und Relief. Behütet wurde er auch dadurch, sich in die damals lockende impressionistische Art Rodins zu verlieren, die Hildebrand ablehnte, da er bei ihr die Zweckverbundenheit der Plastik vermißte. Plastik soll ja in Architektur und Raum leben.

Um 1911 trennt sich Baur von Hildebrand. Er wird sich seiner selbst bewußt, er wollte nicht, wie es das Schicksal leider so manchem frühbegabten Künstler zugeteilt hat, nur das eine Werk variieren, das unter dem Auge des Meisters wohlgeraten, nun in immer schwächerer Abwandlung unschöpferisch, spannungslos und langweilig die ganze Arbeit eines Lebensalters ausmacht. Daß Baur vom Klassizismus Hildebrandischer Prägung wegstrebte, liegt zu tiefst bestimmt in seiner robusteren, impulsiveren, eindeutigeren Art, die blutmäßig süddeutsch bestimmt ist. Die Bewegtheit, das Blutvolle hat für Baur einen höheren Wert, als für den feinnervigen Hildebrand. Noch zuletzt hatte er mit den Augen und unter den geistvollen Worten Hildebrands die räumliche Schönheit von Florenz begreifen gelernt. Nun wanderte er noch durch Italien, sah die Sklaven Michelangelos in ihrer neuen Aufstellung in der Florentinischen Akademie; die griechischen Originalantiken in Rom lockten ihn; der unerhörte Zusammenklang von Architektur, Malerei und Plastik, wie ihn Italien so großartig zeigt, aber auch das Herauswachsen der Gesamtkunst aus Landschaft und Volk weitete und vertiefte sein künstlerisches Fühlen. Was der Süden dem jungen Deutschen geben konnte, hatte er in sich aufgenommen. War es nun bewußtes Überlegen oder höhere Fügung des Schicksals, daß er von Rom nach Paris ging und hier nordisches Gestalten des christlichen Mittelalters im Trocadero, an der Notre-Dame und der Sainte-Chapelle geradezu als Gegenpol erlebte? Wie hier nach anderen Gesetzen, nach einer anderen Form, aber auch nach einer dienenden Geistigkeit Architektur, Gewände, Pfeiler mit Figurenreihe und Reliefbändern sich zu einer ehernen Einheit fügen, die bei aller Geschlossenheit doch von einem ganz anders gespannten Reichtum des Lebens erfüllt ist, das war das Überwältigende für Baur. Und daß der Techniker, der Handwerker bei den Gipsabgüssen ganz nahe an die Gestalten herantreten konnte, die sonst in nicht erreichbarer Höhe schweben, war dem Künstler eine Lernmöglichkeit, wie dem Mediziner der Sezierraum.

<sup>1)</sup> Vgl. über die frühe Tätigkeit Baur's bis 1923 den aufschlußreichen Aufsatz von Msgr. Professor Dr. Richard Hoffmann in „Die christliche Kunst“ XX (1923/24), S. 41 ff. mit zahlreichen Abbildungen.



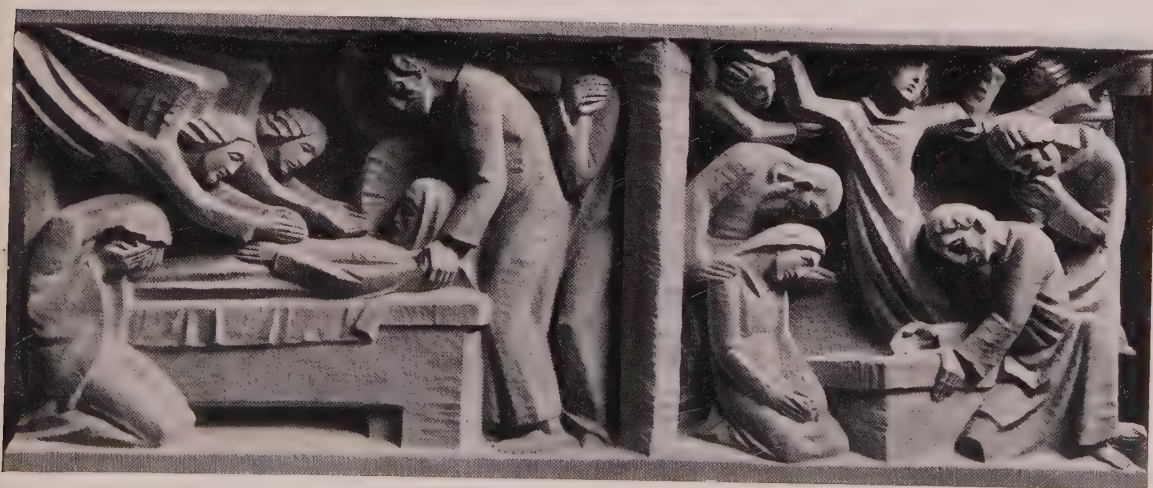
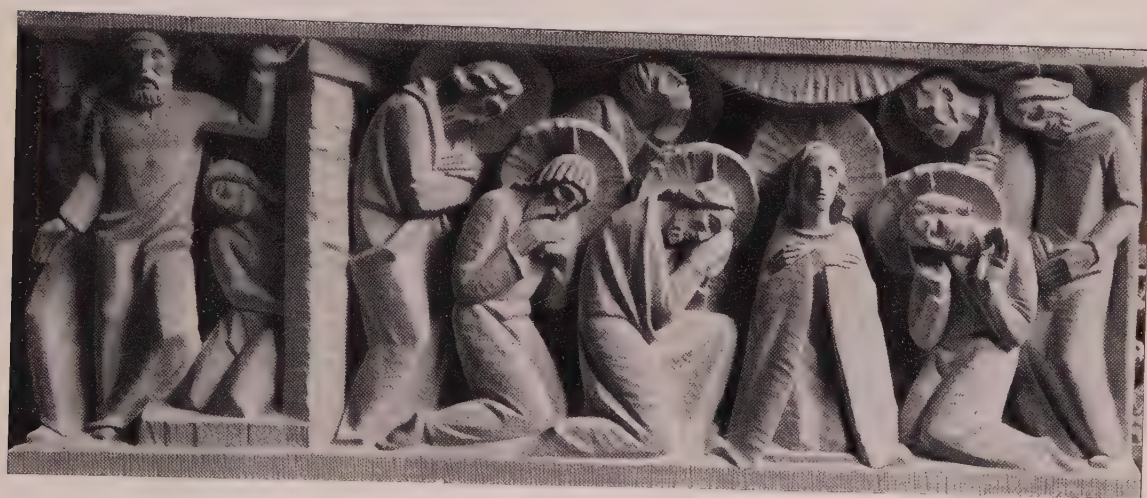
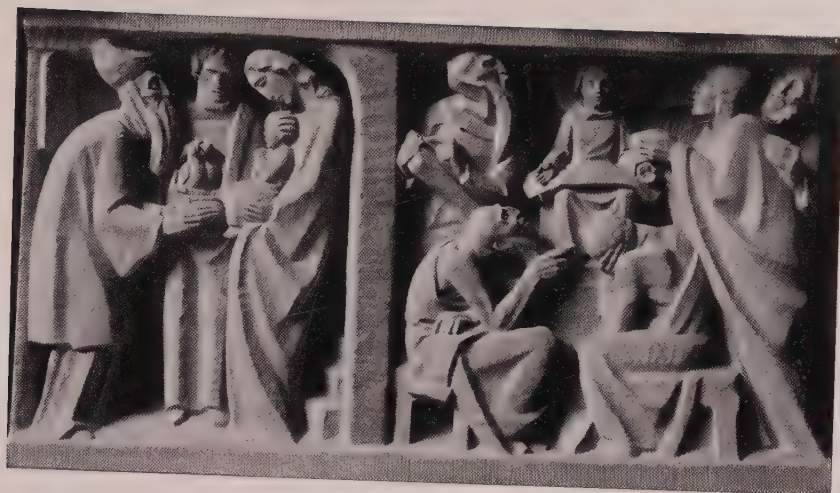
KARL BAUR. KRUFIFIX  
LINDENHOLZ, NATUR. HOCHALTAR IN ST. ANTON, AUGSBURG 1929





KARL BAUR. KREUZIGUNGSGRUPPE, MESSINGGUSS. HOCHALTAR IN DER  
PALLOTTINERKIRCHE IN LIMBURG A. L. 1930

Nach München zurückgekehrt, eröffnet Baur 1911 sein eigenes Atelier. Die Begabung des jungen Anfängers setzt sich schnell durch, es entsteht die heroische Elisabeth in der Pfarrkirche zu Solln, die gebändigten Reliefs am Hochaltar von St. Willibald in Nürnberg. Ein besonderer Glücksfall führt ihn mit dem etwas älteren, frisch aufstrebenden Architekten Michael Kurz in Augsburg zusammen, der damals die Pfarrkirche in Augsburg-Pfersee baute, eine Kirche, die den neuen Stil im katholischen Kirchenbau Süddeutschlands augurierte. Baur ist dieser Freundschaft zu Kurz treu geblieben. Gemeinschaftlich haben diese beiden innerlich verwandten Künstler manche Kirche gestaltet, die ohne Zweifel dadurch einen höheren künstlerischen Wert erlangte, als andere, bei denen ein unsicheres Schwanken des Auftraggebers und das Darcinreden vieler Unverantwortlicher ein unglückliches Konglomerat von Gegensätzen und Schwachheiten herbeiführt. Wie es überhaupt als unumstößliche Erfahrung betrachtet werden darf, daß ein Auftrag, der an einen tüchtigen überlegenen Architekten, nicht an einen der vielen, alles machenden und auf alles eingehenden Durchschnittsbaumeister vergeben wird, auch tüchtige Künstler für die Innenausstattung anzieht. In Pfersee



KARL BAUR. LEBEN MARIA. SAVONNIERESKALKSTEIN. HOCHALTAR IN DER PALLOTTINERKIRCHE  
ZU LIMBURG A. L. 1930

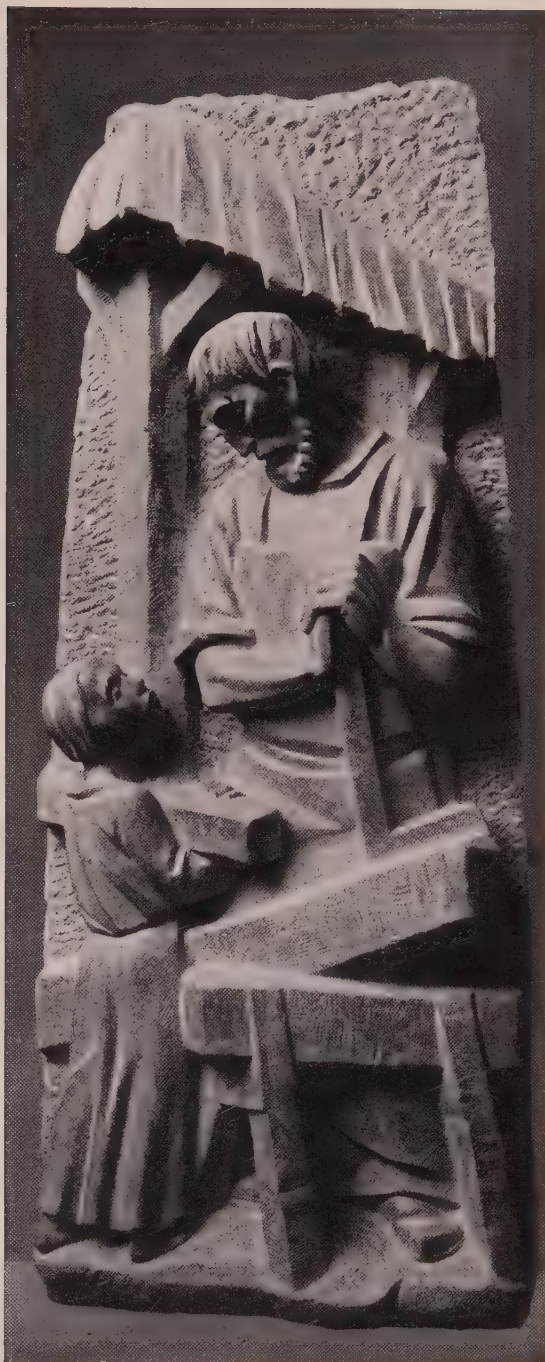


hat Baur zwei schön gefügte Wandfiguren des hl. Antonius und des hl. Joseph geschaffen. Sein Hauptwerk ist aber die achteckige Kanzel, die erst nach dem Kriege (1918—20) — von 1915—1918 war Baur im Felde — entstanden ist<sup>1)</sup>. Sie kann als der Höhepunkt seiner ersten Schaffensperiode bezeichnet werden. Was er an klarer Reliefbildung von Hildebrand übernommen, was er an Kraft in italienischem Frühbarock erschaut, was er an reifem handwerklichem Können, dem Beleben der Flächen, dem Unterscheiden des Stofflichen sich errungen, all das liegt in diesem selbstsicheren Werke, das auch in seiner inhaltlich-religiösen Erschließung des Themas: Christus teilt Brot an die Bedürftigen aus, mit männlicher Tiefe und Kraft gesättigt ist.

Die Kanzel von Pfersee lebt noch wesentlich vom Erbe des Alten: in dem melodischen Rhythmus der Drapierungen, den detailliert durchgearbeiteten Gesichtern, ebenso wie in der Gruppierung der Figuren. Es ist Renaissance, Humanismus und Klassizismus. Von da ab tritt die Wendung ein. In dem viel strenger gestalteten Ölbergrelief an der Stadtpfarrkirche in Kaufbeuren (1922), in der sitzenden Pietà in der Stiftskirche zu Altötting und dem Schmerzensmann von 1923 wird alles herber, Nebensächlichkeiten treten zurück, die Komposition ballt sich, die Ausdruckssprache der bewegten Linie bekommt eine andere Melodie, die Linie wird gebrochener, eckiger, die innere Erfassung geht vom Überkommenen weiter weg, sucht dem seelischen Geschehen in eigenwilliger Art nahezukommen<sup>2)</sup>. Gewiß, Baur war früher auch kein Abschreiber gewesen, er ist nie in die billige Art so vieler christlicher Künstler verfallen, sich bei Murillo eine Muttergottes, bei Michelangelo eine Sibylle, bei Raffael eine Cäcilia zu „entlehnen“. Er hat jedes seiner Werke selbst konzipiert, zu jeder Figur eingehende Naturstudien gemacht. Aber wie der Künstler nun dabei vorgeht, ob er bei der Stellung des Modells, dem rhythmischen Fügen der Komposition Erinnerungsbilder mehr oder weniger prägnanter Art mitklingen läßt, das macht den Grad der Abhängigkeit oder Selbständigkeit auch beim schöpferischen Künstler aus. Schon immer ging sein Streben nach eigener Konzeption. Die Zeitströmung nach 1920 begünstigt dies Suchen immer mehr, es wird bewußter, überlegter. Die Erkenntnis, daß man zu stark vom Vergangenen lebt, daß dieser Weg nicht weiterführen kann, ruft die Kritik am eigenen Schaffen hervor. Einerseits will man zeitgebundener, d. h. neuzeitlich sein, andererseits will man von konventionellen Bildungen weg zu zeitloseren, d. h. immer gültigen Formen. Baur sucht vor allem nach starkem Ausdruck in vereinfachter, festgefügtter Form. So entsteht wohl das beste Werk dieser Zeit, die Altöttinger Pietà, die leider durch eine nicht ganz günstige Fassung in Polierweiß in ihrer plastischen Erscheinung beeinträchtigt ist.

Diese geistige und künstlerische Stimmung, die sowohl von dem Künstler selbst ausging, als auch von der Zeit genährt wurde, mußte das Schaffen Baur in Gärung versetzen, mußte ihn auch auf dem Weg des Suchens zu Experimenten führen, um sich klar zu werden, welche formale Mittel zu neuen Zielen führen könnten. In dieser Epoche der Gärung, zwischen 1924 bis 1926, sind Werke aus seiner Hand gekommen, die umstritten sein mögen, die aber doch den Wert der Entwicklung, ja darüber hinaus ihren Eigenwert besitzen. Erstrebt wird der knappste und stärkste Ausdruck des Vorganges, und zwar soweit, daß auch das zeitlich und inhaltlich mehr oder weniger Zufällige des geschichtlichen Geschehens beiseite gelassen wird, um nur den innersten Kern des Symbolischen, Vorbildhaften, immer wieder Gültigen zu erhaschen. In dem Augenblick, wo der Künstler dies geistig erstrebt, muß er auch nach neuen formalen Mitteln suchen. Bis zum Äußersten ist Baur in diesen Versuchen in seiner „Pietà von 1925“ (Privatbesitz) gegangen. Während er in seiner Altöttinger Pietà die beiden Körper noch renaissancemäßig deutlich im Kubus voneinander getrennt hat, wird nun der Leichnam Christi völlig in die Gestalt der Mutter hineingruppiert. Daß dies mit naturalistischen Mitteln nicht möglich ist, braucht nicht betont zu werden. Baur greift aber zu direkt mathematischen Linien. So entsteht ein von scharfgratigen Stegen geformter Kubus, der auf Detailangaben von Gewand, Fleisch, Knochenbau möglichst verzichtet. Das Inhaltliche wird nur durch die Linienbewegung und durch den gesammelten, expressionistisch gesteigerten Gesichtsausdruck lebendig gemacht. Gewiß, das ist gedanklich, meinetwegen sogar intellektuell übersteigter Formausdruck; für die große Menge, für die Kirche ungeeigneter, da er zu wenig sinnhaft ist. Aber geistige Kraft muß diese Art doch besitzen, sonst könnte der Eigentümer, ein Pfarrherr in einer konfessionell stark gemischten Gegend, nicht die überraschende

<sup>1)</sup> Abbildungen in der „Jahresmappe der Deutschen Ges. für christl. Kunst“ 1923, S. 3 und 4. —  
<sup>2)</sup> Vgl. zu den besprochenen Werken die Abbildungen im obigen Aufsatz.



KARL BAUR: FLUCHT NACH ÄGYPTEN. — JOSEPHS WERKSTATT  
TREUCHTLINGER MARMOR. ST. JOSEPHSALTAR IN DER PALLOTTINERKIRCHE IN LIMBURG A. L. 1931



Tatsache verzeichnen, daß schon mehr wie einmal Konvertiten, die an irgendeinem seelisch schwierigen Punkte ihrer religiösen Wende angekommen waren, gerade vor diesem Bilde Mut und Kraft zum endgültigen Entschlusse faßten.

Auch der Altar in der Kapelle der Englischen Fräulein von Deggen Dorf<sup>1)</sup> (1925/26) und der Kreuzweg daselbst<sup>2)</sup> fällt in diese Stilperiode, nur daß hier in der Vereinigung von neuzeitlicher Vereinfachung und latenter Gotik das dekorative Gesamtelement stärker in Erscheinung tritt. Der Ausklang dieser Richtung darf in den Portalfiguren von St. Anton in Augsburg gesehen werden, wo die vier Evangelisten in ihrer großzügigen Bewegtheit das Gegengewicht zu der starren Klinkerziegelwand zu bilden haben.

Anschließend daran hat sich Baur in der Zeit, als eine Reihe von neuen Kirchenbauten erstand, eingehend mit einer neuen Altargestaltung befaßt, von der wir außer den später genannten folgende hier erwähnen wollen: den Hochaltar von Haidmühle (Niederbayern)<sup>3)</sup>, Lichtenau (Schwaben)<sup>4)</sup>, Klingsmoos<sup>5)</sup>.

Je mehr sich Karl Baur den Fünfzigern nähert, desto reifer wird seine Kunst. Vielleicht bestand auch für ihn einmal die Gefahr, in eine intellektuelle, blutlose Manier zu verfallen. Sein gesunder Kern hat diese Klippe der Entwicklung, an der so viele, selbst Hochbegabte, scheiterten, glücklich zu umgehen gewußt. Das klar Gesetzmäßige hat er aus dem Kubistischen gewonnen, nur daß es nicht hart an der Oberfläche steht, sondern vom blutvollen Leben umspielt bleibt. Die Annäherung an die Natur, das Naturhafte wird wieder stärker fühlbar, ohne daß die monumentale Vereinfachung Schaden leidet. Der Ausdruck des Geistigen bekommt eine neue überzeugende Note. Das rein Illustrative, das kindlich Legendäre, das kulturhistorisch breit Schildernde, die Dinge, die in der christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts einen so verderblichen Einfluß hatten, sind verschwunden. Die Kompositionen sind geballt von männlicher Kraft und Schwere; aber andererseits sind sie nicht so exklusiv geraten, daß sie nur mit geistiger Anstrengung von einem kleinen esoterischen Kreis erfaßt werden könnten. Sie sind so sinnenfällig, daß sie sich jedem bei aller stilistischen Gedrängtheit erschließen. Gerade in dieser Wandlung, in diesem Gange seiner Entwicklung ist Baur symbolhaft für die ganze deutsche christliche Kunst der letzten zwanzig Jahre. Sein Weg war und ist auch der Weg der ganzen Zeitperiode gewesen.

Der große Hochaltar in St. Anton in Augsburg, der zweiten bedeutungsvollen Kirche, die Michael Kurz in dieser Stadt gebaut, steht an der Spitze dieser neueren reifen Werke<sup>6)</sup>. Die Aufmachung bleibt in der großen architektonischen Form eines neuzeitlichen Altarbaues. Rechts und links vom Tabernakel zwei ausladende Balken mit den Reliefbüsten der adorierenden Cherubim (Abb. S. 341) und darüber am kantigen Holz die riesengroße Figur des sterbenden Heilandes (Höhe des Korpus 5,30 m, Abb. S. 343). Nichts mehr von der rauschenden, musikalischen Pracht des Barockaltars, nichts mehr von der epischen Breite eines gotischen Schreins, sondern nur ein einziger starker Effekt: der mächtige Ruf des Gottessohnes in eine Welt, die sich immer mehr von ihm trennen will. Hier berührt sich geistig wie formal neue Kunst mit ältester christlicher Kunst, die auch laut in eine Welt des Heidentums und des Verfalls rufen mußte. Ungeheuerlich steht dieser Leib in der mächtigen Halle unter dem schließenden Rippengewölbe des Chorraumes, alles mit saugender Wirkung an sich ziehend. Das naturfarbig gelassene Lindenholz spielt im warmen Lichte der bunten Fenster. Sterbend neigt der Heiland sein Haupt, im Sterben noch Verzeihen, Gnade, Erlösung ausströmend. Das Mächtige ist mit dem Mildem in dieser Lösung unnachahmlich vereinigt. Formal ist alles ganz groß gesehen, etwa der Brustkorb, die Füße oder die Einzelheiten des Gesichtes. Aber nichts wird verzerrt oder gar in klotzige Grobheit und damit nur scheinbare Monumentalität gebracht. Der Linienfluß der Arme im Gegensatz zum Lendenstück, der wechselnden Ponderation von Neigung des Hauptes nach links und Hervortreten des rechten Knies bringt die notwendige Abwechslung in die Massen.

Im folgenden Jahre 1929 fertigte Karl Baur einen noch umfangreicheren Hochaltar in der von Hubert Pinand gebauten Pallottinerkirche in Limburg a. L. Hier wurden die Querbalken des Altares in Kalkstein (Savonnières) gearbeitet (Abb. S. 344/345). Ein inhaltlich reicheres Programm war gestellt. Es sollte das Leben Mariens erzählt werden. Im Sinne etwa der Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts wird das Geschehen auf eine kurze, zeit-

<sup>1)</sup> Abbildung vgl. „Die christliche Kunst“ XXII (1926/27), S. 28/29. — <sup>2)</sup> Abbildung in der „Jahresmappe d. Deutsch. Ges. f. christl. Kunst“ 1927, S. 31. — <sup>3)</sup> Abb. „Die christl. Kunst“ XXVII (1930/31), S. 327. — <sup>4)</sup> Abb. ebda., S. 329. — <sup>5)</sup> Abb. in der „Jahresmappe d. D. G. f. Chr. K.“ 1929, S. 10. — <sup>6)</sup> Gesamtansicht in „Die christliche Kunst“ XXVII (1930/31), S. 326.



KARL BAUR: TAUFTE CHRISTI  
MESSINGGUSS. HOCHALTAR IN DER KIRCHE DES STUDIEN-  
HEIMES DER PALLOTTINER ZU FREISING 1930. H. 1,90 m





KARL BAUR: FRAUENFIGUR, ZUM NEBENSTEHENDEN  
ALTAR GEHÖRIG

lose, nur das Wesentliche betonte Form gebracht. Gewiß wird bei den einzelnen Szenen der Raum in seiner dreidimensionalen Ausdehnung angegeben, aber er bleibt nebensächlich. Raum ist hier nicht mehr als Erdfläche und Himmel, ohne jedes landschaftliche Lokalkolorit, zeitlos, immer gültig. Knapp umspannen die breiten Bänder den Vorgang. Gerade dadurch bleibt das Blockige des Steines in seiner Materialsprache lebendig. Keine Illusion der Perspektive, der Farbe, sondern die Realität des Steines nimmt in herber Wucht, im ständig variierten Meißelschlag das Bild in sich auf. So sind dann auch die Formen ganz im Stein gesehen, die verschieden gerauhten Flächen, die kantig aufeinanderstoßen, das feine Leben, das aus Höhen und Tiefen, aus dunkler Höhlung und belichteter Wölbung quillt. Wer tiefer sieht, fühlt die scharfen Linien kubischer Auffassung, merkt die schichtenweise Bildung des Reliefs, von oben in die Tiefe, wird ergriffen von der temperamentvollen Wucht dieser herben Gestaltung. Und er mag dann überdenken, wie bei einem Künstler wie Baur nichts in seinem Lebensgange verloren ist, sondern wie sich Gegensätze von Schule und Leben schließlich zu einem neuen Ganzen runden. Wie stark der Ausdruck geworden ist, bei aller Knappheit des tatsächlich Gegebenen, dafür mag man die Himmelfahrt Mariens nachprüfen. Wer aber bei solchen Arbeiten Detaileffekte vermißt, dem sei gesagt, daß diese Reliefs in ihrer starken Licht- und Schattenwirkung, in der klaren Größe ihrer Formen eben für monumentale Fernwirkung bestimmt sind und nicht für die Betrachtung am Studiertisch, wie bei einem Buche oder einer Graphik.

Eine wirklich monumentale Lösung statuarischer Form bedeutet die Taufe Christi in der Kirche des Studienheimes der Pallottiner zu Freising<sup>1)</sup> (Abb. S. 349). Man

<sup>1)</sup> Gesamtansicht des Altares mit Chor in „Die christliche Kunst“ XXVII (1930/31), S. 275 u. 325.



KARL BAUR: APOSTEL UND FRAUEN. LINDENHOLZ, VERGOLDET. MARIA-HIMMELFAHRT-ALTAR IM ST. MARIEN-KRANKENHAUS ZU LUDWIGSHAFEN, 1930

darf schon an ganz große Beispiele denken, um bei aller Einfachheit die Größe religiöser Sammlung, den kultischen Ernst wiederzufinden. Auch hier zieht der Künstler die Eigenart des Materials (Messingguß) in seine Berechnung. Das Aufgerauhte des Gusses belebt Kleid wie Haut, gibt das Prickelnde von Lebendigem. Die Komposition ist scheinbar ganz selbstverständlich und doch von einer fast raffinierten Erfindungsgabe. Dadurch, daß er Christus bis unter das Knie im Wasser stehen läßt, werden die beiden Gestalten in der Höhe differenziert. Johannes dominiert geistig wie formal — die Pallottiner sind Missionspriester, daher das Symbolhafte der Taufe als das Wesentliche herausgehoben. Weiter differenziert die Stellung: Christus von vorne, Johannes von der Seite, Christus ganz ruhig, Johannes erregt im Schauer des Geschehens. Die formale Bewegtheit der Fuß- und Armstellung bei Johannes ist nicht nur ästhetisch gewollt, sondern ist unzertrennlich aus der geistigen Auffassung entsprungen. Der Wüstenprediger, der abgehärmte, asketische Mann in seiner rauen Menschlichkeit neben der abgeglichenen Gesammeltheit des Gottessohnes, der Mensch, der sich alles erst erkämpfen muß, neben demjenigen, für den alles klar, fest, sicher ist. Das Geistige wird verstärkt und verklärt durch den Rhythmus der festgefugten Linien: die zwei Parallelen der Arme von Johannes und Christus, dazu die Diagonale des linken Armes des Johannes,





KARL BAUR: HL. ALBERTUS  
MAGNUS. BETONFIGUR AM  
KRANKENHAUS IN LUDWIGS-  
HAFEN. H. 2,80 m

der prächtige Umriß der Figuren, die reichen Durchsichten durch die Figuren, die frei im Altaraufbau stehen.

Das gleiche Jahr 1930 läßt noch einen zweiten umfangreichen Hochaltar entstehen, den Hochaltar im Marienkrankenhaus zu Ludwigshafen<sup>1)</sup>. In dem ruhigen, durch wenige schmale Lisenen gegliederten Schrein spielt sich die Himmelfahrt Mariens ab (Abb. S. 350 und 351). Nicht im barocken Wirbel ballt der Künstler die Figuren zusammen, sondern er stellt einen Gegensatz her zwischen der bewegten schwebenden Muttergottes und den einzelnen oder gepaart gestellten Aposteln und Frauen, die weniger vom Wunder ekstatisch ergriffen, sondern die noch von der Trauer des Hinscheidens erschüttert sind. Das Geheimnisvolle des Entschwebens wird dadurch um so überzeugender, denn die Glorie der Gottesmutter können die Zurückgebliebenen doch noch nicht erschauen.

Eine riesige Betonfigur des hl. Albertus Magnus, die außen am Krankenhaus zu Ludwigshafen angebracht ist, ist auf ganz ruhige einfache Linien eingestellt (Abb. S. 352).

Wiederum ein gewaltiges Kruzifix hat Baur für den Hochaltar der wohlgelungenen Pfarrkirche im Vororte Auerbach bei Passau, die von Michael Kurz erbaut wurde, geschaffen (Abb. S. 353). Es war eine gemeinschaftliche Arbeit mit Albert Burkart, der die trauernden Figuren in Fresko dazu malte<sup>2)</sup>. Die Auffassung ist wesentlich anders als in Augsburg. Christus ist noch nicht im Sterben zusammengebrochen, er ist noch in der Passion, noch spricht er Worte zu den Trauernden, Schmerz und Leid zerwühlt das Gesicht, durchbebt die Glieder. Die Klage ist schriller, aber sie zerreißt nicht die gesammelte Ruhe des Kultraumes.

Neben diesen vollplastischen Werken reift bei Baur gerade in diesen Jahren die schwierige, knappe Kunst des Reliefs. In Friesenried, BA. Kaufbeuren (Schwaben), hat er im Jahre 1932 die Kanzel mit zwei Reliefs geschmückt: der reiche Fischfang<sup>3)</sup> und die Bergpredigt (Abb. S. 354). Am Portal der neuen Pfarrkirche in Starnberg wurde die Verkündigung Mariens angebracht (1933) (Abb. S. 355) und im Jahre 1932 wurde an der Kanzel von St. Joseph in Augs-

burg nochmals der reiche Fischfang wiederholt (Abb. S. 355 und 362), zu dem sich 1934 das Pfingstfest an der Kanzel zu St. Anton in Augsburg gesellte (Kunstbeilage<sup>4)</sup>). Die Reliefbildung ist noch sicherer, prägnanter, klarer geworden. Steinvertiefung und Raum ist eines, infolgedessen ist die Überschneidung des Rahmens durch die Köpfe der Figuren keineswegs störend. Bei aller kubischen, flächenmäßigen Gedrängtheit hat man doch die Illusion des Unendlichen im See und Raum. Und wenn Christus nur vor vier Hörern predigt, brandet doch irgendwie hinter ihnen die ungeheure Masse des Volkes, toben die Wellen des Sees und zucken unendliche Feuerflammen über den Köpfen der Apostel. Prachtvoll die Wucht der Erscheinung in den fischenden Jüngern, in dem stürmischen Gruß des Engels, hinreißend die menschliche Hingabe im Haupte Mariens, den andächtig Lauschenden, den vom hl. Geiste erfaßten Aposteln. Und überall die gebändigte Körnigkeit des Steines, die die Monumentalität der Komposition wesentlich erhöht.

Als das eigenständigste dieser Reliefs darf jedoch die Geburt Christi in der St. Josephskirche in Augsburg angesprochen werden, die über der Mensa eines Seitenaltares leicht vertieft in die Wand eingelassen ist (Abb. S. 357). Die Komposition ist ganz frei und unabhängig von traditioneller Rahmung. In einer nischenartigen Höhle sitzt die hl. Familie. Um

<sup>1)</sup> Gesamtansicht in „Die christliche Kunst“ XXVII (1930/31), S. 323. — <sup>2)</sup> Gesamtansicht des Chores in „Die christliche Kunst“ XXVIII (1931/32), S. 266. — <sup>3)</sup> Abbildung in der „Jahresmappe der Deutschen Ges. f. christl. Kunst“ 1932, S. 15. — <sup>4)</sup> In der Beschriftung der Kunstdrucktafel ist irrtümlich statt St. Anton St. Joseph in Augsburg angegeben.



KARL BAUR: HOCHALTARKRUZIFIX. LINDENHOLZ, FARBIG GETÖNT  
PFARRKIRCHE AUERBACH-PASSAU, 1932

sie gruppiert sich das Geschehen des Weihnachtsevangeliums: das Gloria der Engel, die Hirten mit ihren Gaben und Tieren, der Weihnachtsstern und die drei Magier aus dem Morgenlande. Ein scheinbar weiter Weg zu einer solchen freien, fast musikalisch ungezwungenen Rhythmisierung von der bestimmten Reihung seiner Pferseer Kanzel oder der mathematisch berechneten Stilisierung der Pietà von 1925. Der Inhalt rollt sich scheinbar in kindlich naiver Erzählung bruchstückweise vor uns ab und ist doch erfüllt von latenter Gliederung, die das Gesetz höherer Ordnung in sich trägt.

Von rundplastischen Arbeiten wären die Büsten von Aposteln und Evangelisten zu nennen, die in offenen Nischen am Hochaltar zu Leimen (BA. Pirmasens, Pfalz) in getriebenem Messing stehen (Abb. S. 358). Dann die ähnlich erfaßten Propheten an den Chorstuhlwangen zu Friesenried (BA. Kaufbeuren, Schwaben), die besonders in der engen Verbundenheit mit den pilasterförmigen Stuhldoggen künstlerisch bemerkenswert sind (Abb. S. 360).

Von ernster Männlichkeit ist auch die Bekrönung einer Gefallenentafel, die für die katholische Studentenverbindung Saxonia in München entstanden ist (Abb. S. 359). Unter dem Kreuz knien zwei Soldaten, müde sinkt das gebrochene Schwert und lehnt die Flinte. Aber das Kreuz hält mit fester Hand die symbolhafte, zeitlose Gestalt, die Glaube und Hoffnung, Volk und Kirche, völkisches Leben und Ewigkeit zugleich verkörpert.





KARL BAUR: DIE BERGPREDIGT. EICHENHOLZ. KANZELRELIEF IN FRIESENRIED (SCHWABEN), 1932

Und in seiner jüngsten statuarischen Schöpfung hat er zum drittenmal (1933) die Pietà aufgegriffen, diesmal in einer riesigen Holzfigur für die Marienkapelle der Pallottinerkirche zu Limburg a. L. (Abb. S. 361). Wieder hat ihm das sybillenhaft Verschlissene, Heroische vorgeschwebt wie bei seiner Altöttinger Pietà, und wiederum wie bei seiner Pietà von 1925 will er formal die beiden Gestalten ganz in einen Block verschmelzen. Aber was damals vielleicht doch noch zu berechnet erschien, hat jetzt die ganze Blutfülle des Lebens. Maria steht etwas erhöht, lang und schwer sinkt der Leichnam, dessen Kopf an ihrer Brust ruht, über Schoß und Füße herab. Mit aller Gewalt sucht der Mutter Liebe nochmals den Toten an sich zu ziehen und aufzurichten. In wort- und tränenlosem Schmerz schauen die Augen ins Endlose, eine Klage, die der ganzen Welt zu gelten scheint. Es ist nicht zufällig, daß gerade





KARL BAUR: VERKÜNDIGUNG MARIENS. MUSCHELKALK. PORTALRELIEF AN DER MARIENKIRCHE  
ZU STARNBERG, 1933



KARL BAUR: DER REICHE FISCHFANG. TREUCHTLINGER MARMOR. KANZELRELIEF IN ST. JOSEPH  
IN AUGSBURG, 1932



dieses Werk in seiner nordischen Tiefe und Einsamkeit das besondere Aufsehen bei der internationalen Ausstellung zu Rom erregte, obwohl die pathetische Pietà von Selva in nächster Nähe stand (Abb. Heft 10, S. 291, XXX. Jahrg.). Die Tiefe des Seelischen kann eben auch im Einfachen, Schlichten leben, ja vielleicht stärker als in einem künstlich gesuchten Vielerlei.

Daß Karl Baur das Seelische wirklich in seiner Form lebendig machen kann, auch bei aller Vereinfachung, das mag man in den Physiognomien seiner Gestalten nachprüfen (Abb. S. 362—365). Die neueste Kunst hat ja gerade den Gesichtsausdruck zu vernachlässigen für nötig gehalten und das Gefühlsmäßige und Seelische mehr in die Linienbewegung zu legen versucht. Der innere Grund mag darin liegen, daß man sowohl von der groben Realität der Photographie und des Naturalismus, aber auch von der banal gewordenen Idealisierung einer pseudoklassizistischen und nazarenischen Kunst loskommen wollte. Ohne in eine Manier zu verfallen, weiß Baur den Gesichtsausdruck in eine bestimmte, klar stilisierte Form zu legen, ohne den gefühlsmäßigen Reichtum zu beschränken. Wie faßt er nur allein den überaus schwierigen Typ des Christuskopfes auf, einmal in der verhaltenen Ruhe bei der Taufe in Freising (Abb. S. 362) oder im letzten Moment des schmerzvollsten Verschheidens am Kruzifix zu Auerbach-Passau (Abb. S. 353) oder in der Hilflosigkeit des ausgebluteten Leichnams bei der Pietà zu Limburg (Abb. S. 361) und schließlich wieder in der königlichen Sicherheit beim reichen Fischfang an der Kanzel zu St. Joseph in Augsburg (Abb. S. 355). Bei all diesen Christusdarstellungen die geistige Überlegenheit des Gottmenschen, der ohne äußere und süßliche Verschönlichung die innere Würde des Schönsten der Menschenkinder ahnen läßt. Wie ganz anders etwa wird der menschliche Schmerz in dem hageren Jünglingskopf des hl. Johannes vom Limburger Hochaltar zum Sprechen gebracht (Abb. S. 363), wie leuchtet dagegen wieder das Übermenschliche in dem ganz groß gesehenen Antlitz der Schmerzensmutter von Limburg auf (Abb. S. 364). Man mag an diesen Köpfen nachprüfen, wie gerade durch die Vereinfachung von Auge, Nase, Mund und Haaren der geistige Reichtum und die Charakterisierungskraft steigt; das Religiöse bleibt nicht mehr in einer sentimental, verschwommenen Gefühlssphäre, sondern erhebt sich wieder in eine kultische Höhe, wie sie frühere Zeiten besaßen. Wie hinter all diesen schöpferischen Formungen doch die genaueste Kenntnis der Natur steckt, dafür mag man die Büste des Ordensstifters Vincenz Pallotti vergleichen (Abb. S. 365). Bei aller Wahrung der plastischen Durchgestaltung tritt das Individuelle in der in sich gesammelten feinen Physiognomie des geistvollen, organisationsbegabten Italiens ganz anders hervor.

Ohne Übertreibung darf man wohl zusammenfassend sagen, daß die Werke Karl Baurs den klaren Nachweis bringen, daß er zu den Künstlern gehört, die das Verdienst für sich in Anspruch nehmen dürfen, daß christlich-kirchliche Kunst in Deutschland wieder ihren Weg zu einer Gesundung von innen heraus nimmt.

## Rundschau

### Berichte aus Deutschland

Wanderausstellung für christliche Kunst. Bei der II. Intern. Ausstellung für christl. Kunst in Rom 1934 hat bekanntlich die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ E. V. München, im ehrenvollen Auftrag des Reichsministeriums für Propaganda und Volksaufklärung, die Deutsche Abteilung durchgeführt. In der vorletzten Nummer unserer Zeitschrift haben wir über die Ausstellung in Rom einen Bildbericht, ebenso grundsätzliche Bemerkungen der Schriftleitung gebracht. Den deutschen Kunstfreunden bietet sich die seltene Gelegenheit, diese Deutsche Abteilung der Internationale Rom auch in Deutschland zu sehen; vorerst in München und weiterhin in einer Reihe Städte am Ober- und Niederrhein. Wenn auch einige Hauptwerke bereits wieder an die Kirchen zurückgehen mußten, von denen sie leihweise für Rom überlassen waren, so ist noch eine eindrucksvolle Foto-Schau neuer deutscher Kirchenbauten, Gemälde, Plastiken, hervorragendes Kunstgewerbe in Paramentik, Webekunst und Goldschmiede-

arbeiten zu sehen. Es ist zu begrüßen, daß diese Wanderausstellung, die zuerst deutsche Kunst im Ausland würdig vertreten hat, auch in Deutschland gezeigt werden kann unter dem Protektorat S. E. Erzbischof Dr. C. Gröber, Freiburg (Br.), als dem Präsidenten der Kath. Reichsgemeinschaft für christliche Kunst, durchgeführt von der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, E. V., München“.

Feststehende Termine: München: Anfang August bis Mitte September 1934, in der Galerie für christliche Kunst, Ludwigstr. 5. Freiburg i. Brsg.: Vom 1. Oktober bis 20. Oktober 1934, im Kunstverein. Bochum: Vom 28. Oktober bis 9. Dezember im städt. Museum. Mannheim: Vom 15. Dezember 1934 bis 13. Januar 1935 in der Kunsthalle. Es folgen Frankfurt a. M., Köln, Düsseldorf, Karlsruhe und im Herbst 1935 Berlin.

### CHRISTLICHE KUNST IN DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1934

Ohne Frömmigkeit gibt es keine Kunst. Kunst hat nicht nur den schlichten, von „Können“ abgeleiteten Sinn. Das „Können“ ist Vorausset-



KARL BAUR: GEBURT CHRISTI. TREUCHTLINGER MARMOR. SEITENALTAR  
IN ST. JOSEPH IN AUGSBURG, 1933/34





KARL BAUR: PROPHETEN UND APOSTEL. AUSGEFÜHRT IN MESSING  
HOCHALTAR IN LEIMEN (PFALZ), 1933

zung für die Kunst, wie das Stimmband Voraussetzung für die Sprache ist. Damit aber nutzwolle Sprache entstehe, müssen Seele, Geist und Gemüt im Stimmband den Laut annehmen. So ist es mit der Kunst. Seele, Geist und Gemüt müssen im „Können“ die Form weihen. Wo sie fehlen, kann wohlartikulierte Kunst entstehen, aber keine Kunst. Da wir Menschen des 20. Jahrhunderts immer noch unter einer Verschüttung von Seele, Geist und Gemüt leiden, reicht unser „Können“ gerade für das Handwerk. Aber die Kunst ist nicht so häufig bei uns, wie wir es wünschen. Wenn aber Kunst da ist, dann ist sie auch fromm. Darum wäre es für eine methodische Kunstbetrachtung nicht nötig, die christliche Kunst von der profanen zu trennen. Da aber in der Großen Kunstausstellung München 1934 aus Platzmangel eine eigene Abteilung der kirchlichen Kunst nicht eingerichtet werden konnte, empfiehlt es sich, der christlichen Kunst nachzufahnden und sie wenigstens in der Besprechung zu vereinen. Wir wollen also über die Werke sprechen, deren Thema christlich ist. Indem wir uns an das Thema halten, überstreichen wir den weiten Bogen von der „konservativen“ bis zur „modernen“ Kunst, den wir sonst in Sektionen durchwanderten. So sehr die Künstler von ihren Stilprinzipien eingenommen sind, so lebhaft sie das fremde Stilprinzip ausschließen und vielleicht verachten, so gesund ein fundierter Glaube an die eigene Mission ist, es schadet nicht, einmal auch darauf zu merken, daß einer großen Sache auf verschiedene Art gedient werden kann. Es ist nicht zu verlangen, daß die Menschen die gleiche Kunst haben oder daß sie die gleiche Art zu glauben haben, aber daß sie den gleichen braven Willen haben, das tut not.

Wir beginnen mit einem Werk, das die Auferstehung behandelt, weil wir, ermutigt durch sich häufende Beweise, eine Auferstehung der Kunst

als unüberwindlich eintretendes Ereignis kommen sehen. Karl Caspars Auferstehung zeigt Draufsicht auf das am Boden geöffnete Grab. Das Innere des Steinsarkophags ist rot wie die Kelter. Der verklärte Christus tritt mit scheuer Gebärde die Welt wieder. Keine Wächter, keine Engel. Die Farben österlich und voll innerer Bewegung wie die Natur. Ein Andachtsbild für prometheische Menschen. Paul Thalheimer ist in „Grablegung“ und „Madonna“ auch ausdrucksvoll, wenn auch nicht in der persönlichen Art Caspars. Das Braun und das dunkle Rot der Farben, die Formen der Gesichter haben etwas Südliches und die Tiefenfolge der Raumschichtung hat die Präzision des lateinischen Satzbaus. Damit fühlt sich auch der fromme Inhalt dogmatisch und formentreu an. Dagegen ist die Kreuzigung von Franz Naager mit den eigenartigen lederbraunen Körpern der drei Gekreuzigten und dem schwarzen Hintergrund eine Paraphrase über das religiöse Thema, die sich zwar mit den quälerisch anschaulichen Formen des Mittelalters angereichert hat, aber durch ihre verhaltenen Farben zur Ruhe eines Gobelins gedämpft wird, auf dem das klingende Muster den schaurigen Inhalt übertönt. Der „Sebastian“ von C. O. Müller studiert die Erschlaffung des in die Knie sinkenden Körpers. Der schmerzliche Trotz des Gesichtes, die feierliche Einfassung, die eine stille landschaftliche Umgebung hervorbringt, werfen die Schatten der Betrachtung über den realistischen Körper. Die Gruppe „Maria, Magdalena, Johannes“ von Paul Bürck mit ihrer starken Zeichnung strebt so sehr vom Bild weg zur freskalen Wirkung hin, daß dem Bild schon Wesentliches genommen wird. Dagegen vollendet sich in seinem „Verlorenen Sohn“ das Schicksal der Zerkürschung mit kräftiger Bewegung innerhalb des Bildrahmens. Gewaltige Aufhellungen und Verdüsterungen des auf die Erde hinunterhängenden



KARL BAUR: BEKRÖNUNG EINER KRIEGERTAFEL. HOLZ, VERGOLDET. KATH. STUDENTEN-VERBINDUNG SAXONIA, MÜNCHEN, 1933

Himmels geben die Begleitung zur heroischen Melodie des auf dem Boden ausgestreckten Büßers. Der Wandbildentwurf „Kreuzigung“ von Julius Diez zeigt die Ausläufe einer in München einst regierenden Schule, die ihren Gestalten eine Art klassizistischer Haltung auferlegte und gleichzeitig in den Farben romantische Bedeutsamkeiten schwelgerisch hervorbrachte. Der „Hubertus“ von Otto Graßl setzt Schwinds Romantik methodisch fort. Religiös ist auch das Bild einer sitzenden Frau gemeint, das Adolf Jutz „Mystisches Versenken“ betitelt hat. Das Hinhorchen auf eine andere Welt steckt nicht nur in dem ekstatisch erhobenen Haupt, sondern auch in dem warmen, raunenden Dunkelblau des Hintergrundes. Von malerischer Rarität sind die farbige Delikatesse und der zügige Pinsel, die das Kleidungsstück dieser sitzenden Frau schufen.

Reichlich haben religiöse Motive die Graphik angeregt. Fritz Richter-Berchtesgaden schuf einen Kruzifixus, ein Blatt „12 Apostel“ und ein sehr volkstümliches, drastisches Blatt „Die 7 Todsünden“, Werke von bayerisch kräftigem Charak-

ter, mit Lust die Krümmungen des Holzschnitts aufsuchend. Federzeichnungen „Bergpredigt“ und „Barmherziger Samariter“ von Rudolf Wolf sind gar zu sehr Rembrandt nachempfunden. Richard Seewald schafft sich neue Zugänge zu den biblischen Motiven. So interessiert ihn der eitle, ahnungslose Hahn, der unbekümmert und aus Leibeskräften kräht, indes im Hintergrund Verrat und Gefangenschaft des Herrn umgehen. Es interessiert ihn, daß die Säue des verlorenen Sohnes während seiner Abwesenheit fett und prächtig gediehen. Seewald führt die Moral aus bisher kaum beachteten Teilen der biblischen Geschichten heraus. Peter Trumm erschließt das Gemüt des Neuen Testaments und das Heldische des Alten Testaments mit dem gleichen Ausdruck erdendumpfer Prallheit. Ottobans Beier erzählt eine lebenswürdige, um mannigfache Ecken der verschachtelten Landschaft herumspringende Legende von Christi Geburt. Von Dieterlen stammt eine Skizze der Tobiaslegende, von Karl Roth eine Heimkehr des verlorenen Sohnes voll von klösterlichem Frieden.





KARL BAUR: PROPHETEN DANIEL UND HESEKIEL. EICHENHOLZ  
CHORSTUHLWANGEN IN FRIESENRIED (SCHWABEN), 1931

Im plastischen Teil der Ausstellung hat Ludwig Fuchs eine zierliche Gruppe der Verkündigung holzgeschnitzt; ein freundliches, segnendes Jesuskind für kostbares Metall stammt von Hans Faulhaber. Von Bleeker stammt eine mächtige, überlebensgroße Figur des hl. Michael, sowie eine Büste des verstorbenen Reichspräsidenten von quellender plastischer Kraft, die das hohe Können Bleekers zeigt. Ein Altarrelief der Geburt Christi von Karl Baur schachtet den Raum in schattige Tiefen und führt die hochplastischen Figuren der Handlung in erzählerischer Folge über die Fläche hin. Ein von Joseph Eberz entworfenes und von Wilhelm Pütz ausgeführtes Mosaik der Mater dolorosa, kostbar durch sein Material, kostbar durch seine strenge feierliche Kunst, wird als letzter christlicher Anteil der Ausstellung München 1934 geerntet.

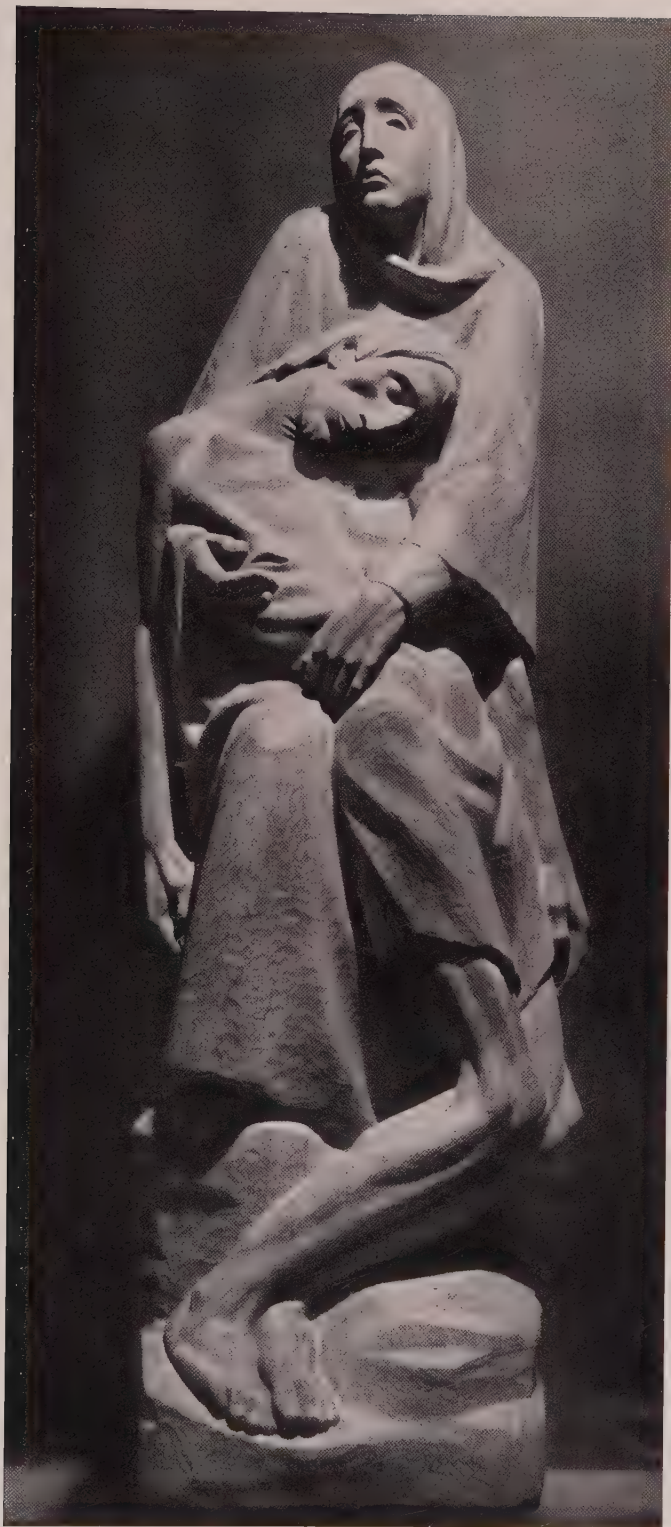
Damit ist die christliche Kunst in der Ausstel-

lung durchwandert. Nicht aber die fromme Kunst. Denn es sei wiederholt: alle echte Kunst ist fromm. Und was die Verwendung christlicher Themen anlangt, so zeigt sich in der Ausstellung, daß sie überall da gebraucht werden, wo es gilt, die hohen menschlichen Tugenden und die dankbare kreatürliche Liebe aufzurufen.

Ernst Kammerer

## Neue Kunstwerke

Nach der allgemeinen, stolzen Erneuerung des Münchner Doms blieb noch manches an ungelösten Aufgaben zu tun übrig, was dem Lauf der Jahre überantwortet werden mußte. Die Stiftung einer alteingesessenen Münchner Familie ermöglichte jetzt den Einbau eines neuen Glasfensters in der Herz-Mariä-Kapelle des nördlichen



KARL BAUR: PIETÀ  
LINDENHOLZ. MARIENKAPELLE DER  
PALLOTTINERKIRCHE IN LIMBURG a.L. 1933. H. 2,70 m





KARL BAUR: JUNGER. AUSSCHNITT VON DER KANZEL IN ST. JOSEPH ZU AUGSBURG



KARL BAUR: CHRISTUSKOPF VON FREISING



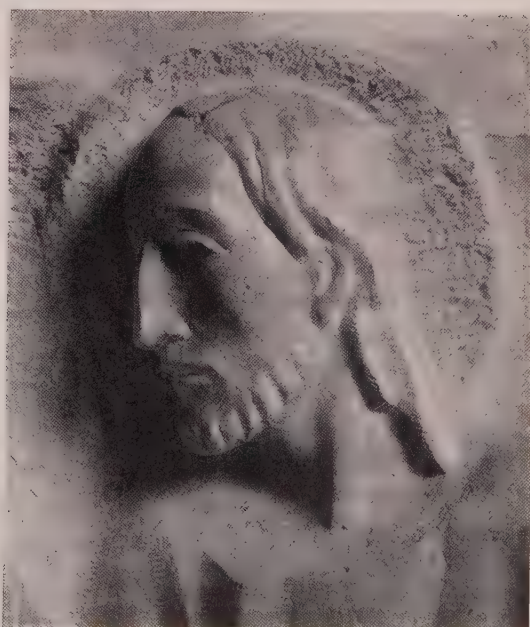
JOHANNESKOPF VOM HOCHALTAR ZU LIMBURG



KARL BAUR: CHRISTUSKOPF VON DER PIETÀ ZU LIMBURG



KARL BAUR: CHRISTUSKOPF VOM KRUIFIX  
ZU AUERBACH-PASSAU



KARL BAUR: CHRISTUSKOPF VON DER KANZEL  
ZU ST. JOSEPH IN AUGSBURG





KARL BAUR: KOPF DER SCHMERZENSMUTTER  
VON LIMBURG

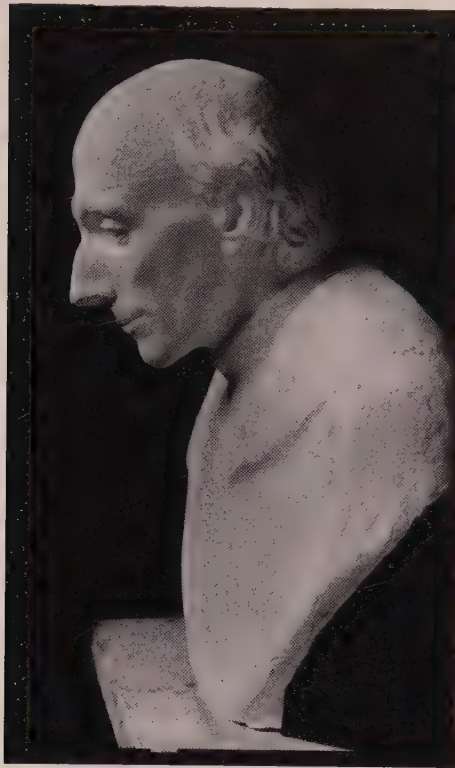
Seitenschiffs. Das aus dem Jahr 1865 stammende Fenster, das vorher in der Kapelle war, erschien durch die Wandlungen des Geschmacks und durch die Wiederbelebung des Farbensinns in einem Maß überholt, daß nur eine vollständige Erneuerung Abhilfe schaffen konnte. Entwurf und Kartons des neuen Fensters stammen von Aloys Miller, als Kenner der Verhältnisse der Glasmalerei arbeitete Josef Oberberger künstlerisch mit. Die Ausführung war den Werkstätten Bockhorni, München, Theresienstraße, übertragen. Der durch Darstellungen eingenommene Raum des neuen Fensters ist 2,65 m breit und 6,60 m hoch, darüber erstreckt sich dann das Fenster noch über 12 m als Lichtfenster mit altertümlicher Verbleiung und Bordüre bis zum Spitzbogen. Das Fenster zeigt als Rosenkranzfenster die Übergabe des Rosenkranzes an den hl. Dominikus auf den Mittelfeldern. Die schmerzreichen, freudenreichen und glorreichen Rosenkranzgeheimnisse sind in Einzeldarstellungen um das große Mittelbild herumgeführt. Vier Rosenkranzheilige (hl. Theresia vom Kinde Jesu, hl. Bernhard und die Päpste Leo XIII. und Pius V.) erscheinen unter den Geheimnissen in Medaillons. Während die Reihe der kleinen Tafeln blauen Grund aufweist, erscheint der Grund in der Mitte rot. Aber der Grund ist nicht geschlossen. Vielmehr sind die Flächen durch die Wahl kleiner Glasscheiben in einen wiesenhafte blühenden, blinkenden und schimmernden Farbenflor aufgelöst. Im ganzen ist der Charakter des Fensters kühler und stiller als der seiner Fensternachbarn, wozu ein vornehmes und rares Taubengrau vor allem beiträgt. Die Zeichnung wird vom Studium der

höchsten mittelalterlichen Beispiele der Glasmalerei getragen. Die Farbenfügung wurde dagegen selbständig vorgenommen. Die einzelnen Farben strömen nicht in kompositionellen Bindungen dahin, sie sind scheinbar frei nebeneinandergesetzt, tauchen auf und gehen unter wie in einem organisch belebten, reich bestellten Farbengrund.

Ernst Kammerer

## ZWEI NEUE PLASTIKEN VON WILH. TOPHINKE

Jesus begegnet seiner Mutter: Tophinke gibt das Thema in formaler und seelischer Konzentration. Das Kernstück des materialen Ganzen, wie es sich in dem Reliefviereck gibt, das gebildet wird durch die raumumgrenzenden Seiten der Basis und rechten Senkrechten, und das sich dann im Reliefgrund vervollkommet, wird aus der rein materialen Festigkeit gelöst durch die freie Entfaltung der heiligen Gestalten und der Kreuzpartie. Die Schrägstellung des Kreuzes ist als die Diagonale in einem zu Ende konstruierbaren, aufrechten Rechteck zu denken, in dem das räumliche Sein des Reliefs seine Erfüllung erfährt. Dieses Hinauswachsen der Gestalten und des Kreuzes aus materialer, raumgeschlossener Kompaktheit in einen freien, dennoch bedingten Raum, gibt der Gesamtkomposition die Festigkeit organischen Aufbaus. Wie sehr innerhalb der gedachten, doch innerlich geforderten Reliefgrenze das Leben eines dreidimensionalen Raumes wirkt, beweisen die raumvertiefende Richtung des Kreuzes und die weiche



KARL BAUR: VINCENTZ PALLOTTI  
GIPS, NACH DER TOTENMASKE  
MODELLIERT

Tonigkeit des Reliefgrundes, die sich nach oben hin im Sinne der freien Entwicklung der Gesamtkomposition zu räumlicher Tiefe verdichtet und überleitet in den freien Raum. Der formale Schwerpunkt des Bildganzen liegt in dem Teil, der durch die Rundung der in sich verschlungenen Arme gebildet wird, und die ihrerseits durch die Neigung Mariens von oben her aufzufangen und abgeschlossen wird. Dieses formale Kernstück gleitet nach unten ab in der ausschwingenden Rundung der Beimengung beider Gestalten und wird nach oben weitergeführt in der formal feinsinnig geschwungenen Kreuzquere, wodurch es als Sammelpunkt des formalen Lebens erscheint. Das Entscheidende ist jedoch nun, daß das Ideelle der Szene das Formale völlig in sich aufnimmt und ihm von sich aus neue Richtung gibt. Die Gestalt Christi steht im engsten Zusammenhang mit der Kreuzsenkrechten, während Maria in der Last der Horizontalen steht, wie z. B. die Winkelbildung der Köpfe deutlich ausweist. Christus ist das aufrichtende, die Schwere der Horizontalen tragende und durchstoßende Element, Maria hingegen das zusammensinkende und aufgerichtete Element, was auch schon in der leise stemmenden Beinhaltung bei Jesus und der zusammenknickenden, durch den scharfen Querschnitt charakterisierten Beinhaltung bei der Gottesmutter zum Ausdruck kommt. Die Faltenzüge sprechen das gleiche aus: Das seelische Zueinander der Gruppe ist ganz innerlich geformt. Der Heiland ist liebevoll aufnehmend, göttlich in der leidvollen Hoheit seines Blickes, gütig der Mutter zugewandt und doch zugleich in einem geheimnis-

voll tief liegenden Blick das Leid der Menschheit fassend, wodurch er gleichsam durch Maria hindurchschaut. Die Gottesmutter ist menschlich, voll Leid und Liebe, aber groß in der Hingebung ihrer Neigung, in der ein Leid sich ausdrückt, das wissend ist. Diese Neigung ist tiefer Schmerz und wissendes Ja-Sagen. In dieser Komposition lebt eine packende Monumentalität, die durch die große, herbe Erfassung der Gestalten vermittelt wird. Zugleich macht sich in wundersamer Weise das Sich-Begegnen in der Bewegung spürbar. Ein liturgisches Bild von edler Einfachheit und stiller Größe. (Abb. S. 367.)

Eine neue Augustinusgestaltung (Abb. S. 366): Es ist der edle Kopf des vornehmen antiken Menschen in hoher Geistigkeit, spekulativer Kraft und ausgeprägtem künstlerischem Wesen. Es ist die Gestalt des antiken Christen. Der Blick ist gerichtet auf die Dinge, aber nicht in dem Diesseitsgefühl des Griechen und Römern, sondern dieser Blick fragt die Dinge einzeln: „Was bist du?“, und die Dinge antworten mit ihrem Wesen, das über sich hinausweist zu dem, was das „summa esse“, das höchste Sein ist. In dieser Augustinusgestaltung lebt ganz wundersam das „gradatim ascendere“, der Stufenweg, der bis zur tiefsten Innerlichkeit führt, bis zu dem „puod est in sinu cordis“, was ist im Busen des Herzens, oder „in sinu secreti“, im Busen des Geheimnisses. Dieser Blick heftet die Schärfe (aciem figit) an die seienden Dinge und führt sich zurück in seine Innerlichkeit; denn „in interiore homine habitat veritas“, im inneren Menschen wohnt ja die Wahrheit. Mönchischer Ernst spricht aus dieser





WILHELM TOPHINKE:  
HL. AUGUSTINUS

Gestalt, mittelalterliches Mönchtum. Geheimnisvolle Kreuzgewölbe umschweben sie. So stellt sie Augustinus dar im Brennpunkt zweier Welten, im Erbe der Antike und im Aufbruch des Mittelalters. Diese Darstellung ist ganz aus dem Erlebnis „Augustinus“ gestaltet. Ein indifferentes Gewand legt sich wie eine Säule um den hohen, edlen Körper, dessen organisches Leben spürbar bleibt. Die Hände legen sich wie zur Meditation ineinander und symbolisieren „das glühende Herz Augustins“. Es ist eine wunderbare Gestalt für die Studierstube des Gelehrten. Sie ist die Verkörperung einer betenden Wissenschaft.

Anton Maxsein

## Personalnachrichten

Wir brachten erst in der letzten Juni-Nummer, XXX. Jahrgang, Heft 9, S. 275, die Nachricht, daß Oberstudienrat Professor Architekt Hans Schurr in München seinen 70. Geburtstag feierte mit einer kurzen Würdigung seiner Tätigkeit auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Nun ist der verdiente Kirchenbaumeister am 31. Juli 1934 verschieden. Der Verblichene gehörte auch viele Jahre dem Aufsichtsrat der Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag GmbH., an, wo er seine reiche Erfahrung und sein vielseitiges Wissen den Bestrebungen der Gesellschaft uneigennützig zur Verfügung stellte. Somit ist ihm auch diese Zeitschrift reichen Dank schuldig. Mit Hans Schurr ist eine bescheidene, nach innen gewandte Persönlichkeit dahingegangen, die tiefe Religiosität mit bedeu-

tendem, künstlerischem Eigenwert verband. Seine kirchenbaulichen Schöpfungen sichern ihm ein bleibendes Denkmal.

R. H.

Am 15. August 1934 starb plötzlich zu Nürnberg Architekt Professor Ludwig Ruff. Außer einer Fülle von bedeutenden neuzeitlichen Profanbauten hat er das erzbischöfliche Seminar in Bamberg geschaffen, über das wir im Jahrgang XXVI (1929/30), S. 219ff. eingehend berichtet haben. Dieses Bauwerk wird als hervorragendes Beispiel kirchlicher Baugesinnung des 20. Jahrhunderts seinen Namen auch unter den christlichen Künstlern wach erhalten. Sein Wunsch war, wie er einmal zum Verfasser dieser Zeilen äußerte, eine neuzeitliche Großstadtkirche, wie er sie sich vorstellte, schaffen zu dürfen. Dies ging ihm nicht mehr in Erfüllung. Er ist über Arbeiten und Plänen gestorben, die ihm vom Führer und Reichskanzler Adolf Hitler übertragen waren: der Kongreßhalle von Nürnberg und den Bauten für die deutsche Abteilung auf der Weltausstellung zu Brüssel.

G. L.

Dem akademischen Maler Franz Fuchs in Hall-Tirol hat der Bundespräsident den Titel „Professor“ verliehen. Professor Fuchs ist der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst nicht unbekannt, da er ja viele Jahre Vorstandsmitglied derselben war. Kunstmaler Fuchs hat in den letzten 30 Jahren viele monumentale Aufträge in Österreich durchgeführt. Eine Reihe von Schöpfungen dieses Künstlers sind auch im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst in München als Reproduktionen erschienen.

R. H.

## Denkmalpflege

### EIN

#### URALTES BONIFATIUS-DENKMAL

Ein im Zusammenhang mit der Christianisierung Deutschlands und insbesondere mit dem Leben des heiligen Bonifatius wichtiges Monument fand man kürzlich beim Bau der Autostraße Frankfurt—Wiesbaden bei Frankfurt. Denn an der alten Elisabethenstraße stieß man auf drei in der freien Landschaft stehende Steinmale, unter denen besonders das mittlere als Kreuz mit einem Querbalken, der die Buchstaben H. B. Q. trug, schon seit langem aufgefallen und als uralte bekannt war. Die Steinmale mußten leider entfernt werden, und als man sie einer genauen wissenschaftlichen Untersuchung unterzog, stellte sich heraus, daß das Kreuz aus Bockenheimer Basalt war und daß seine Schriftzüge spätmehringischen Charakter trugen. Sucht man nun nach einer Deutung, so ergibt sich, daß man hier noch eins jener Kreuze vorgefunden hat, die nach der Überführung des Bonifatius-Leichnams nach Fulda im Jahre 754 durch das gläubige Volk überall dort errichtet wurden, wo der Leichnam haltmachte. Man weiß sogar genau, daß die Überführung des Leichnams tatsächlich auf der alten Elisabethenstraße, und zwar von Hochheim aus stattgefunden hat. Diese Straße führt quer durch die Wetterau. Bei Kristel zeugt übrigens heute noch ein altes, dem heiligen Bonifatius geweihtes Kapellchen von der ersten Ruhestation, die man auf dem Wege nach Fulda einlegte. Zwischen diesem Ort und Kalbach, in der näheren Umgebung von Frankfurt, wo ein dritter Ruhepunkt auf einer Feldmark, die seit alters bezeichnenderweise den Namen „Kreuzerfeld“ führt,

schon länger bekannt ist, fand man nun bei den Orten Sossenheim und Eschborn unser oben erwähntes Basaltkreuz, das also die zweite Ruhestation markiert hat. Der letzte Weg des Heiligen von Mainz nach Fulda läßt sich also auch in der Umgebung von Frankfurt noch genau verfolgen. Obendrein sind auch die drei eingemeißelten Versalien H. B. Q. leicht zu deuten. Sie stellen nichts anderes dar als die Abkürzung für „Hic Bonifatius Quievit“ = „Hier ruhte Bonifatius“, eine Deutung also, die ohne weiteres überzeugen dürfte. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß ein derartiges Denkmal, zumal aus so früher Zeit, nicht nur zu den allergrößten Seltenheiten gehört, sondern, wenn auch unscheinbar, einer der ehrwürdigsten Schätze des christlichen Deutschlands genannt werden darf. Das Steinkreuz hat vorerst Aufstellung im Historischen Museum der Stadt Frankfurt gefunden, wo es das bisher älteste christliche Denkmal ist.

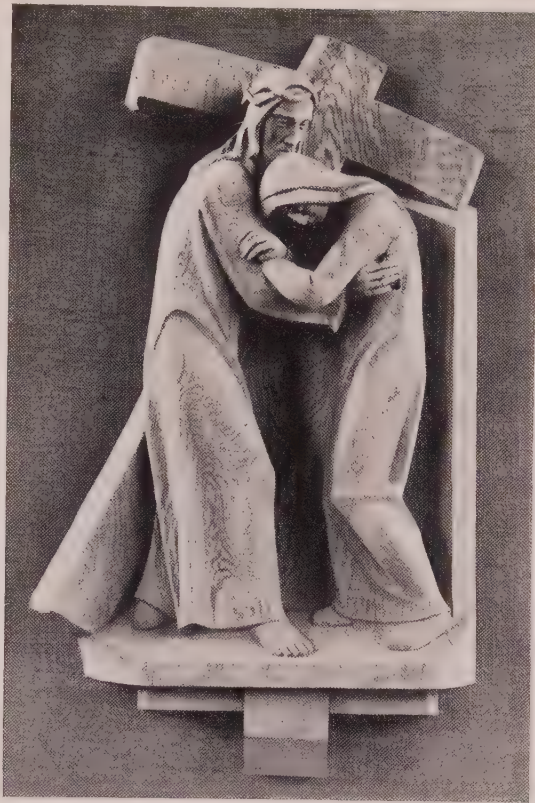
H. P.

## Bücherschau

P. Gregor Hexges O. F. M. Ausstattungskunst im Gotteshause. Anno Santo 1933/34. 192 S. mit 321 Abb. Bauwelt-Verlag, Berlin SW 68, Preis RM. 4,80.

Das Buch, das mit der Druckerlaubnis des Ordensprovinzials und des Ordinariats Berlin erscheint, wird geistig wesentlich aus zwei Quellen gespeist; religiös-liturgisch von Romano Quarini, künstlerisch von den neuen Versuchen der westdeutschen Kunstschulen Köln, Aachen, Trier (wie sie bis zu 1933 zusammengesetzt waren). Durch diesen bestimmten Ausschnitt wird die Einheitlichkeit gewahrt, aber ist auch die bewußte absolute Einseitigkeit gegeben.

Erstrebt war ein Beratungspunkt für Geistliche. Sie sollen in einer gewissen Auslese sehen, was heute erstrebt wird. Als Richtungspunkte für diese Auslese gelten nach den einleitenden Aufsätzen für das Künstlerische Originalität, Sachlichkeit, Einfachheit, starke Wirkung, im Religiös-Kirchlichen sucht man „sakrale Kunst“, unter der man nichts anderes als echte Kunst unter dem Gesichtspunkte des Religiös-Kirchlichen und unter Berücksichtigung rechtverständener „Tradition“ begreift. Die Forderungen des Liturgischen werden bei den einzelnen Abschnitten genau formuliert. Unter bestimmten Stichworten: Altar, Kreuz, Leuchter, Tabernakel, ewige Licht, Kultgeräte, Kelch, Patene, Ziborium, Monstranz, Expositorium, Missale, Meßkännchen, Rauchfaß, Paramente, Kasel, Stola, Manipel, Dalmatik, Pluviale, Albe, Rochett, Bursa, Altartücher, Pontificalien, bischöflicher Stuhl, Taufbrunnen, Weihwasserbecken, Beichtstuhl, hl. Öle, Gottes- und Christusdarstellungen, Darstellungen der Heiligen, Reliquiare, Krippe, Kreuzweg, Hungertuch, hl. Grab, Kirchengrausmalung, Kanzel, Kirchenbänke, Chorstühle, Glocken, Kirchenorgel, Teppich, Kirchenfenster, Beleuchtungskörper, Uhr, Fahne, Blumen und Blumenvasen, Sakristei, Schriftkunst, Kirchensiegel, Tumba, Grabmal wird das ganze Material aufgeteilt. Man sieht, die Anordnung ist umfassend und erschöpfend. Eine Fülle prächtigen Materials wird ausbreitet, das volle Geltung behält auch in Zukunft. Manches ist darunter, das wir selbst schon in dieser Zeitschrift gebracht, oder doch wenigstens Ähnliches von denselben Künstlern. Es kann ohne



WILHELM TOPINKE:  
JESUS BEGEGNET SEINER MUTTER

Zweifel aus diesem Buche eine reiche Belehrung geschöpft werden.

Und doch schiene mir die Wirkung des Buches noch wertvoller, wenn man an manchen Stellen die Grenzen des sakral Möglichen enger, dafür anderswo auch andere Möglichkeiten gezeigt hätte. Ich will dies an einigen Beispielen zeigen. Gewiß ist der freistehende, mensaartige Altar ohne Figuren und Gemälden heute in vielen Architekturösungen die beste Form, sicher aber ist er nicht die einzige und ausschließliche, auch nicht mit dem Blicke auf das Neuzeitliche. Gewiß hervorragende Lösungen einer reicheren Form, besonders auf süddeutschem Boden, die man auch hätte zeigen müssen. Hier wäre es gut gewesen, das Prinzip des „Einfachen“ nicht zu überspannen und damit, besonders in aufgeführten Modellen, statt fertigen Werken, den Eindruck des Langweiligen zu erregen. Bezeichnend für die Auswahl der Kruzifixe mag gelten, daß der von Barloch in Marburg als der Traditionengebundenste bezeichnet werden darf. Liturgische wie praktische Unmöglichkeiten, wie den Holzkelch (!) von Mataré (Bild 50, 61), die konstruktivistischen Monstranzen, die wie moderne Radiogeräte aussehen (Nr. 65 und 66), auch die kirchlich verbotenen Monstranzen in Kreuzform oder mit Kreuz (Nr. 68, 69, 72, 73) hätte man weglassen sollen. Ich kann mir auch nicht vorstellen, daß weitere Kreise des Volkes vor Figuren wie der göttliche Kinderfreund (Nr. 155) und Anna selbdritt (Nr. 170) beten können. Die Sphäre des auch dem Irdischen Erhabenen ist trotz der gewaltsamen Stilisierung nicht erreicht.



Trotz dieser Aussetzungen möchte ich das Buch, das sehr gut ausgestattet und billig ist, für eine Orientierung einer gewissen Richtung neuzeitlicher kirchlicher Kunst in Deutschland empfehlen.

Georg Lill

Der „Große Herder“, Nachschlagewerk für Wissen und Leben, 12 Bde. und 1 Weltatlas, Lex.-8°, Verlag Herder, Freiburg i. Br., IV. Bd. (Eisenhütte—Gant), 1932. V. Bd. (Ganter—Hochrelief), VI. Bd. (Hochrhein—Konsequenz), VII. Bd. (Konservativ—Maschinist) 1933. In Halbleder RM. 34.50, in Halbfranz RM. 38.—.

Das große katholische Lexikon hat sich durch vier weitere Bände vermehrt. Bei unserer Besprechung über dieses monumentale Werk wollen wir uns auch bei diesen neuen Bänden auf die Artikel über die Kunst beschränken.

Im IV. Bande orientiert ein knapper, aber aufschlußreicher Aufsatz über Elfenbeinkunst von den primitivsten Anfängen der Alt- und Jungsteinzeit bis zu der reichen Entfaltung in der Barockperiode, während eine Tafel mit Abbildungen den Text trefflich erläutert. Besonderes Interesse erwecken die reichillustrierten Artikel über englische und französische Kunst. Gerade hier wird dankbar empfunden, daß die Neuherausgabe des großen Lexikons Wert darauf legt, in reicher Bilderfolge die einzelnen Kunstperioden mit ihren sie vor allem charakterisierenden Schöpfungen vorzuführen. Die christliche Ikonographie behandelt das Erbärmdebild, den Heiland als Schmerzensmann. Dabei ist die alte Kunst nicht vernachlässigt, von welcher dieser Band einen guten Aufsatz über die Etruskische Kunst bringt. Neben zusammenfassenden Artikeln wie über Fayence finden auch einzelne Künstler kurze, aber treffende Besprechung, wie z. B. die berühmten Brüder Hubert und Jan van Eyck, die Begründer der niederländischen Malerei und Erfinder einer neuen Ölfarbertechnik, dann Anselm Feuerbach, der originelle barocke Baukünstler Österreichs, Fischer von Erlach, die Maler Gebhard Fugel und Joseph v. Führich, wobei ihre künstlerische Eigenart durch eines ihrer Werke jeweils im Bilde vorgeführt wird. Das Herder-Lexikon bekundet seine Überlegenheit über andere vor allem auch darin, daß wichtige Kunstdisziplinen, wie z. B. im Band V die Glasmalerei oder die Gobelinkunst eingehend in Wort und Bild gewürdigt werden. An Hand vorzüglich gewählter Beispiele wird der Begriff Grab und Grabmal nach jeder Seite hin behandelt, nach den mannigfachen Formen, in denen im Laufe der verschiedenen Jahrhunderte die einzelnen Völker ihr Ideal in Kult und Ehrung der Verstorbenen gesehen haben. Der Bedeutung des Stoffes entsprechend wird dann besondere Sorgfalt im zusammenfassenden Texte wie in der Auswahl des Bildmaterials auf die Behandlung des Themas „Griechische Kunst“ gewidmet. Der „Herder“ vergißt aber auch selbstverständlich nicht die alten bedeutenden Künstler, wie Matthias Grünewald, den genialen Schöpfer des Isenheimer Altares, als einen der größten Meister der Farbe aller Zeiten, dem das Lexikon sogar eine hervorragend wirkende farbige Kunstdrucktafel widmet. Für die christliche Ikonographie muß der Aufsatz über Heiligenattribute dankbar begrüßt werden, wo eine ganze Liste der bemerkenswertesten Attribute zusammengestellt ist.

Die Bedeutung Holbeins d. J. ist in Band VI in gleicher Weise wie bei Grünewald durch eine

Kunstdrucktafel gewürdigt. Ein äußerst instruktiver Artikel handelt über den Holzschnitt, trefflich erläutert an vielen Beispielen der Holzschnittkunst im Wandel der Zeiten und Völker. Eine breite Würdigung erfährt die italienische Kunst, die in bisher unübertroffener Weise wie in keinem anderen Lexikon mit geschickter Hervorhebung der Kulmination in der Renaissance in Wort und Illustration lebendig geschildert wird, aber auch die anderen Perioden nicht übersieht und sogar mit voller Aufgeschlossenheit auch über die Baukunst der neuesten Zeit, z. B. des faschistischen Italien, berichtet. 14 Spalten Text und eine Doppelkarte handeln über die katholische Kirche, über ihr Wesen, ihre Weltmission, ihre Geschichte. Ein Beweis von der Vielseitigkeit des „Großen Herder“ ist eine farbige Bildtafel und ein Sonderartikel über „Kinder“ und „kindlichen Ausdruck“, worin die „Kinderkunst“ in Zeichnung und Farbe, sowie in zeichnerisch-plastischer Gestaltung gezeigt wird.

Band VII hat für das Gebiet der Kunst eine ganz eminente Bedeutung insofern, als für ihn der Begriff „Kunst“ einschlägig ist. Der Rahmenartikel „Kunst“ ist vor allem richtunggebend. Um ihn gruppieren sich einzelne Gebiete der Kunst, wie die besonders erst in neuester Zeit seit dem Weltkrieg aktuell gewordene Kunst der Kriegerdenkmäler, dann die Krippenkunst, für die erst vor nicht gar langer Zeit das Interesse wieder erwacht ist, und endlich die „liturgische Kunst“. Sie erhielten alle drei trefflich geschriebene Aufsätze mit reichem Bildmaterial. Derselbe Band umschließt endlich noch das liebevolle Kapitel der Madonnendarstellung in der Kunst, glänzend und mit wirklicher Überlegung illustriert, indem die jeweils für den religiösen Pulsschlag der Zeit sprechendsten Beispiele von Madonnen, beginnend von der hoheitsvollen majestätischen Auffassung der byzantinischen Kunst und romanischen Epoche, durch die poesievolle Periode der Hochgotik hindurch, dann hinein in den reifen Manierismus der späten Gotik, hinüber in die neuere Zeit der Renaissance und des Barock bis herab in die Marienideale zeitlebender Prägung in trefflich ausgewählten Bildern gebracht werden.

Wir haben nur einige wenige Artikel und Aufsätze herausgegriffen, die aus der Fülle des Gebotenen in den vier neuerschienenen Bänden des „Großen Herder“ mit Beschränkung auf das Gebiet der Kunst uns vor allem auffielen. Überall bewundern wir den weiten Blick, welcher der katholischen Weltanschauung eigen ist. Diese Weltweite der Auffassung bringt auch den Kunstäußerungen anderer nicht christlicher Völker volles gerechtes Verständnis entgegen, wie Aufsätze über exotische Kunst z. B. beweisen. Das unendlich vielseitige und in ihrer Ausstrahlung fast unerschöpfliche Gebiet der christlichen Kunst hat im „Großen Herder“ eine lebendige und umfassende Schilderung und Bewertung erfahren, wie sie kein anderes Lexikon aufzuweisen vermag.

Richard Hoffmann

## BERICHTIGUNG

Das Marmorrelief „Pfingsten“ von Karl Baur ist an der Kanzel in St. Anton in Augsburg, nicht St. Joseph, wie irrtümlich in der heutigen Kunstbeilage gedruckt. — Im Juli-Heft, XXX. Jahrg., Römische Ausstellung, S. 290, Abb. Mutter Gottes ist von Adolfo Wildt, nicht Ernesto.











3 8198 317 942 611



